

LASSE LECKLIN

PLACES TO STOP

Paikan identiteetistä
– huoltoasemat
monokulttuurin
ilmentyminä

LASSE LECKLIN

PLACES TO STOP

Paikan identiteetistä
– huoltoasemat
monokulttuurin
ilmentymänä

LASSE LECKLIN PLACES TO STOP

Paikan identiteetistä
– huoltoasemat
monokulttuurin
ilmentyminä

Teksti

© Lasse Lecklin 2015

Graafinen suunnittelu

Lasse Lecklin
Tuomas Karppinen

Paino

Premedia Helsinki

Taiteen maisterin opinnäyte
Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Median laitos
Valokuvataiteen koulutusohjelma
Kevät 2015



Kuva 1. Seo, Finland. 2012.

Sisällysluettelo

1. JOHDANTO	8		
2. TAITEELLINEN TYÖSKENTELY	12		
LÖYTÄMINEN VS. ETSIMINEN	12		
LÄHTÖKOHDAT: RAKETIN/KAMERAN LAUKAISU	14		
STATEMENT: PLACES TO STOP	14		
KUVAUSPAIKAT	17		
LISTA KUVAUSPAIKOISTA	17		
NÄYTTELYT	19		
LISTA NÄYTTELYISTÄ 2012-2014	21		
VALOTAIDE JA NEONVALOJEN KUTSU	25		
3. TAITEELLISEN TYÖN SIIJOITTAMINEN KARTALLE	30		
PAIKKA: TILASTA PAIKAKSI	30		
PAIKAN IDENTITEETTI	31		
PAIKAN PAIKALLINEN IDENTITEETTI	35		
EPÄPAIKAT JA NIIDEN ETSIJÄT	37		
PAIKAT KARTOISSA JA GOOGLESSA:			
PAIKALLAAN MATKUSTAMINEN	41		
		PAIKALLISESTA GLOBAALIKSI: MONOKULTTUURI	48
		ABC-TORNIEN SUOMI	52
		HUOLTOASEMAT KUVATAITEESSA	55
		ARKKITEHTUURI, RAKENNETTU YMPÄRISTÖ	
		JA VALOKUVAUS	61
		VALOKUVALLISEN REPRESENTAATION SUHDE	
		TODELLISUUTEEN: PAIKAN KOKEMUKSEN ESITYS	65
		MAAILMAN HAHMOTTAMINEN VALOKUVIEN KAUTTA	68
		SARJALLISUUS	75
		VALOKUVAN MEDIUM:	
		TODELLISUUS JA SEN ABSTRAKTIO	76
		MAAILMAN KAUNEIMMAT HUOLTOASEMAT	80
		4.LOPUKSI	84
		5. LÄHDELUETTELO	88
		SUULLISET LÄHTEET	90
		PAINAMATTOMAT LÄHTEET	91
		INTERNET-LÄHTEET	91

1

JOHDANTO

Johdanto

TÄMÄ TAITEEN MAISTERIN opinnäytteen kirjallinen osuus käsittelee taiteellista työtäni, valokuvasarjaa *Places to Stop*, sen syntyä ja aihepiiriä: paikan identiteettiä. Pyrkimyksenäni on aluksi selvittää teokseni lähtökohtia ja syntyä, ja seuraavassa osassa sijoittaa taiteellinen osuus nykytaiteen kontekstiin. Pyrin myös avaamaan joitain minua kiinnostaneita kysymyksiä teorian tasolla.

Olen valokuvannut *Places to Stop* -sarjaan huoltoasemia vuodesta 2010 lähtien 22 eri maassa.

Paikan identiteetti on minua ensisijaisesti kiinnostava kysymys.

Toisaalta olen kiinnostunut siitä, mitä kuvalla voi kertoa, miten kuva välittää kulttuurista informaatiota. Sarjallisuus on osa tätä kysymystä, ja sitä kautta tulkinnalle avautuvat kuvasarjassani vertailukelpoiset kuvat samasta aiheesta, eri paikoista.

Toisaalta minua kiinnostaa monokulttuurin¹ kysymys: esiintyykö länsimainen kulttuuri kaikkialla samanlaisena? Miten globalisaatio on vaikuttanut paikallisuuteen, ja onko se vähentänyt paikallisia kulttuuri-piirteitä? Voidaanko tätä tarkastella valokuvan keinoin, ja mitä saadaan lopputulokseksi?

¹ Monokulttuurilla tarkoitan länsimaaisessa maailmassa havaittavaa yhtenäiskulttuuria, joka on erityisesti globaalien yritysten maailmanvalloituksen kautta levinnyt ympäri maailmaa. Ks. tarkemmin luku *Paikallisesta globaaliksi: monokulttuuri*.

SEURAAVASSA LUVUSSA ESITTELEN opinnäytetyöni taiteellisen osan. Kirjoitan valokuvasarja *Places to Stopin* lähtökohdista, prosessista ja näytelyhistoriasta. Lisäksi kerron hieman oman työskentelyni taustoja.

Kolmannessa luvussa käsittelen taiteellisessa osuudessa esiin nousseita kysymyksiä teoreettiselta kannalta. Tarkoituksenani on avata erityisesti käsitteitä *paikka*, *identiteetti* ja *representaatio* sekä tutkia, miten oma työni asettuu tätä teoreettista kehystä vasten. Lisäksi pyrin paikantamaan oman työni taiteen kentällä sekä osana tiettyä kuvaperinteen jatkumoa.

Olen hyvin tietoinen tutkimuskysymyksen laajuudesta, joten en pyrikään käsittelemään aihetta läpikotaisin. Näkökulmani on taidelähtöinen, ja tarkoituksenani onkin sekä pohtia nykypäivän valokuvataiteessa käytettyjä keinoja käsitellä esittämiäni kysymyksiä että suhteuttaa omaa työskentelyäni niihin. Paikkaan ja sen tutkimiseen liittyviä kysymyksiä käsittelen erityisesti humanistisen maantieteen kannalta, sillä yksilön kokemusten kautta maantieteen ilmiöitä tarkasteleva näkökulma tuntuu luontealta tavalta käsitellä kiinnostukseni kohteita.

Kyseessä on seikkailu ja tutkimusretki maailmaan. Toivon lukijalle kärsivällisyyttä, sillä kuten roadtripeillä yleensäkin, eksymistä ei aina voi välttää...



Kuva 2. *St1, Finland (#1)*. 2010.

2

TAITEELLINEN
TYÖSKENTELY



Kuva 3. USA:n roadtripin pysähdyspaikkoja. *Waffle House*, 2010.

Löytäminen vs. etsiminen

TAUSTANI LEHTIKUVAUKSESSA ON muuttanut suhdettani valokuvaukseen. Kannan entistä harvemmin kameraa mukana, tai jos näen yllättävän tilaisuuden valokuvan ottamiseen, mietin kahdesti kaivanko kameran laukusta ja alan kuvata. Useimmiten kamera pysyy laukussa.

Tähän vaikuttaa se, että lehtikuvauksessa kuvien määrä on valtava – usein vaikkapa reportaasikeikalla en tiedä, milloin lopettaa kuvaus, koska aina saattaa tulla eteen vielä parempi tilanne – ja kuvien jälkityöstö vaatii aikaa, ja näinä digitaalisen työskentelyn aikoina se ei juurikaan houkuttele minua. Yhä useammin haluan ennemmin kokea ja elää tilanteita ja paikkoja, kuin katsoa niitä tuntikaupalla jälkeinpäin tietokoneen ruudulta. Lisäksi mietin usein lopputulosta tai kuvan käyttöä jo ennen

kuvausta. Mihin sarjaan tai yhteyteen tämä kuva kuuluu? Tai: millainen kuvan pitäisi olla kuuluakseen johonkin sarjaan ja jotta se olisi tarpeeksi yhtenäinen sarjan muiden kuvien kanssa, mutta kuitenkin tarpeeksi omaperäinen ollakseen tarpeellinen lisä? Jos näihin kysymyksiin ei ole vastausta ennalta, kamera saattaa helposti pysyä laukussa.

Kuvaamiseen kuitenkin rohkaisee se, että hitaan keräilymäisen työskentelyn kautta työskentelen useiden sarjojen parissa pitkiä aikoja, joten yritän edistää monia sarjoja, kokoelmia samanaikaisesti.

Sarjallisuudesta ja sen merkityksestä omassa työskentelyssäni kirjoitan erikseen luvussa *Sarjallisuus* laajemmin.

Kuva 4.
*Porvoon kirkko, sarjasta
Maailmanselitys, 2008.*

STATEMENT: PLACES TO STOP

Places to Stop on sarja öisistä huoltoasemista, jotka on kuvattu ympäri Eurooppaa ja Pohjois-Amerikkaa. Matkustan paljon, ja tien päällä tuntuu välillä siltä, ettei näe muuta kuin huoltoasemia. Ne muodostuvat paikoiksi, joiden tulisi täyttää matkustajan kaikki tarpeet. *Places to Stop* käsittelee paikan identiteettiä.

Kansainvälisten öljy-yhtiöiden ylläpitämät huoltoasemat vaikuttavat ensi katsomalta yhtenäisiltä, tehokkuusajattelun ja funktionalismin esimerkiltä. Asemien muoto on peräisin nopeasti levinneen amerikkalaisen autoilukulttuurin ja kansainvälisen modernismin – saksalaisen Bauhausin – yhteentörmäyksestä. Avainasanana on funktionalismi, ja monet nykypäivän huoltoasemista edelleen kantavat autoilukulttuurin nousukauden 1950-luvun tunnusmerkkejä.

Toisin kuin kalifornialaisiin huoltoasemiin keskittynyt Ed Ruschan dokumentaarinen valokuvasarja *Twentysix Gasoline Stations* vuodelta 1963, tämän sarjan lähtökohtana on kaksi laajempaa näkökulmaa: Ensinnäkin on kyse globalisaatiosta ja sen seurauksista. Huoltoasemilla on heikko yhteys niitä ympäröivään kulttuuriin ja yhteisöön. Ja lopulta nämä kaikki pysähdyspaikat alkavat näyttää samalta, eri maissa ja eri mantereilla.

Ja toiseksi on kyse aikakaudesta, joka on tulossa päätökseensä. Öljykriisit ja ilmastonmuutos pakottavat individualistisen autoilukulttuurin suuriin muutoksiin tulevina vuosina. Ja toisaalta – ihmisten ja autojen tarpeet ovat jo muuttuneet. Bernd ja Hilla Becherin formalististen muototutkielmien tavoin *Places to Stop* kutsuu tarkastelemaan näitä monumentteja modernilta aikakaudelta, joka tulee pian olemaan historiaa.

Sarjan valokuvat on nimetty vain aseman nimen tai tunnuksen ja maan mukaan kuin osoituksena siitä, kuinka nämä pysähdyspaikat menettävät identiteettinsä ja muodostuvat omaksi universumikseen. Vai käykö sittenkään niin?

Lähtökohdat: raketin/kameran laukaisu

TAMMIKUUSSA 2010 OLEN New Yorkissa lomalla ystäväni luona. Olemme suunnitelleet automatkan, siis roadtripin – ollaanhan Amerikassa! Autoilu tuntuu loogiselta liikkumismuodolta: autonvuokraus on halpaa, tiet ovat leveitä, ja kaikki palvelut on suunniteltu drive-in-käyttöisiksi. Pikkukaupungeissa ei edes ole jalkakäytäviä, saati julkista liikennettä. Toinen vaihtoehto olisi lentää. Selaamme karttoja ja oppaita, ja piirrämme reitin New Yorkista itärannikkoa alas Key Westiin, Floridan eteläkärkeen.

Mietin, miten dokumentoida matka tai mitä kuvata. Olen koko edellisen vuoden kuvannut lähes yksinomaan kirkkoja ja temppeleitä (kuva 4). Amerikkahan on yksityisautoilun luvattu maa. Rakennetut ympäristöt on suunniteltu autolla liikkuvalle: kaikki välimatkat ajetaan autolla, ja aina pysäköidään suoraan oven eteen. Lisäksi autoilijoille on suunnattu erityisen suuri määrä palveluita, jotka ovat saavutettavissa helposti autosta käsin. Päätän dokumentoida kaikki pysähdyspaikamme, jokaisen hampurilaisravintolan, levähdyspaikan, huoltoaseman, motellin. (Kuva 3) Autoilukulttuurissa ne ovat temppeleitä, joiden tarkoitus on täyttää modernin ihmisen kaikki tarpeet.

Toteutan suunnitelmani, mutta matkan jälkeen projekti unohtuu kuukausiksi.

MARRASKUUSSA 2010 KÄYN Pirkanmaalla pikaisella kuvauskeikalla. Kuvattava on hankala ja sanoo ”jo riittää”, ennen kuin olen saanut mitään käyttökelpoista. Tiedossa olisi kuuden sivun henkilöjuttu aikakauslehteen... Ärsyttää. Olen ajanut Helsingistä pari tuntia vihmaista, harmaata maisemaa ja tulen vartissa heitetyksi ulos kuvattavan kodista. Jotain viemisiä toimitukseenkin pitäisi olla. Paluumatkalla poistuttuani pikkutaajaman omakotitaloalueelta pysähdyn ensimmäiselle vastaantulevalle huoltoasemalle juomaan kahvia ja purkamaan ärsytystä.

Marraskuisen iltapäivän varhainen hämärä on juuri laskeutumas-



Kuva 5. Chevron, Florida, USA. 2010.

sa, ilmassa on sankka sumu ja tihkusade. Sininen hetki on hieno. Kuvaan Shell-huoltoaseman, jolle olen pysähtynyt. Käyn tankkaamassa viereisellä ST1-asemalla ja kuvaan samalla senkin. Neonvalot kiiltävät kosteasta asfaltista, mutta muuten on kuin maisemasta olisi poistettu värit. Kuvistahan saattoi tulla hyvät! Ärsytys unohtuu, tihkuinen Pirkanmaa ei ollutkaan turha reissu. Mietin reissua: matkustin koko päivän ja kävin Pirkanmaalla, mutta yhden olohuoneen lisäksi näin vain huoltoasemat.

NÄIDEN KAHDEN KOKEMUKSEN jälkeen päätän alkaa kuvata säännönmukaisesti huoltoasemia, joille pysähdyn – kamerahan on kuitenkin takakontissa, ainakin jos olen lehtikuvauskeikalle menossa tai tulossa. Ja muille automatkoille alan automaattisesti ottaa sen mukaan.

Jälkeenpäin ajateltuna *Places to Stop* konkretisoitui avaruusrakettikeskus Kennedy Space Centerissä, Cape Canaveralissa Floridassa. Sarjaan mukaan päässeistä kuvista ensimmäinen, *Chevron, Florida, USA* on kuvattu siellä. (Kuva 5)

OLEMME LÄHTENEET LIIKKEELLE edellisestä yöpaikastamme vasta myöhään iltapäivällä. Olen jo muutaman päivän vihjaillut ystävälleni, että Kennedy Space Center olisi Floridassa matkan varrella, voisimme poiketa. Endeavour-sukkulan laukaisun pitäisi sitä paitsi tapahtua minä päivänä tahansa. Ystäväni ei ole innostunut, ja siksi vietämmekin ylimääräisen päivän melkein iltaan asti Savannassa.

Päästyämme tien päälle alamme kuitenkin molemmat innostua ajatuksesta, ja päätämme sittenkin yrittää ehtiä vierailulle avaruuskeskukseen ennen sen sulkeutumista. No, olemme kuitenkin lähteneet liian myöhään liikkeelle ja matkaan Savannasta Georgian puolelta tuhrautuu tunteja, vaikka yritämme edetä vauhdikkaasti. Tuntien ajon jälkeen olemme puolisen tuntia liian myöhään paikalla. On pimeää, missään ole ketään, edes valtavaa sukkulaa ei näy kun kurvaamme portille. Portinvartija naureskelee meille. Kun yritän toivottaa hyvää illanjatkoa ja peruuttaa pois hieman nolona, hän alkaa huitoa. Älkää nyt peruuttako, mister, avaan teille portin jotta voitte käydä avaruusk-

kuksen puolella kääntymässä. Mumisen jotain pakista, mutta tottellen käskyä. Näin pääsemme ajamaan sata metriä avaruuskukuksessa! Onneksi on pimeää eikä poskilleni kohonnut puna näy.

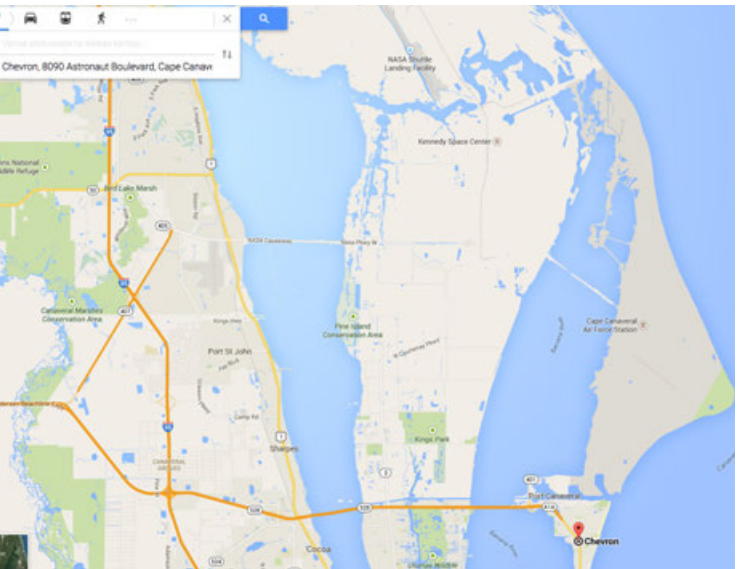
Koukkauksen jälkeen huikkaamme portinvartijalle kiitokset ja ajamme lähimmälle huoltoasemalle. Takana on monen tunnin suoritusluontoinen yhtäjaksoinen ajo ja sen päätteeksi sekä harmillinen myöhästytminen ja hieman nolo yritys että jotenkin kihelmöivä koukkaus avaruuskukuksessa.

SITEN CHEVRON, FLORIDA, USA on minulle kuva avaruuskukuksesta. Siellä kiteytyivät edellä kuvaamani tunteet ja kokemukset, ja toisaalta se oli turvallinen ja mitäänsanomaton pysähdyspaikka pimeyden keskellä levähtää, hengittää, ostaa lohturuokaa jäljellä olevaa matkaa varten ja tankata auto. Ja samaan aikaan se on paikkana äärimmäisen kiinnostava. Juuri tämän huoltoaseman pihalta voisi katsella avaruusrakettien laukaisuja! Siis jos olisi paikalla oikeaan aikaan... Ja olimmekin päässeet vihdoin Floridaan, auringon ja meren osavaltioon – vaikka meidät ympäröikin kaikkialla vain musta talvinen pimeys. (Kuva 6)

Pohdin, että olen ollut niin monessa kaupungissa ja paikassa, joista mieleen on jäänyt vain huoltoasema. Tätä taustaa vasten päätin alkaa tutkia aihetta: huoltoasemia¹ ja niiden samankaltaisuutta ja eroja eri maissa ja kaupungeissa.

Kokemani paikat ovat erityisiä ja minulle niihin liittyy muistoja ja matkapäiväkirjanomaista tallennusta, mutta näyttävätkö ne kaikki samanlaisilta? Mitä ottamistani kuvista välittyy?

¹ Käytän tästä eteenpäin yleisnimitystä *huoltoasema* kaikista polttoaineen tankkausasemista, vaikka monissa paikoissa autojen huolto ei kuulukaan palveluihin. Palvelujen laajuus vaihtelee: pelkästään bensiiniä ja dieselä tarjoavasta automaattiasemasta kahvilalla ja huolto- ja pesupalv- luilla varustettuun perinteiseen huoltoasemaan, ja siitä aina varsinaisiin tankkauspisteen ympärille kasvaneisiin pieniin ostoskeskuksiin. Sivuan nimitysaihetta myös luvussa *ABC-tornien Suomi*.



Kuva 6. Kennedy Space Center sekä Chevron-huoltoasema kartalla. Florida, USA.

LISTA KUVAUSPAIKOISTA

Eurooppa:

Suomi, Ruotsi, Norja, Tanska, Viro, Latvia, Liettua, Puola, Saksa, Ranska, Belgia, Hollanti, Espanja, Portugal, Luxemburg, Tsekin tasavalta, Itävalta, Italia, Islanti.

Pohjois-Amerikka:

Yhdysvallat: New York, New Jersey, Pennsylvania, Washington D.C., Maryland, Virginia, North Carolina, South Carolina, Florida.
Kanada: Ontario

Afrikka: Etelä-Afrikka.

Kuvauspaikat

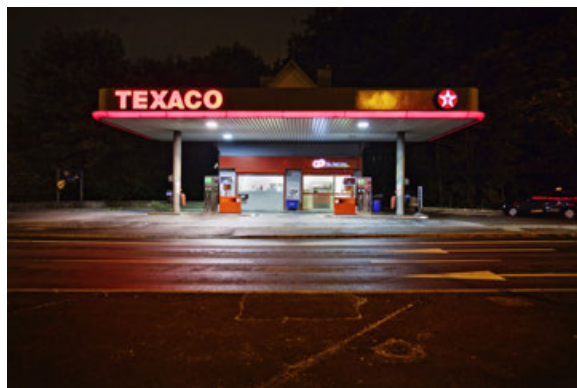
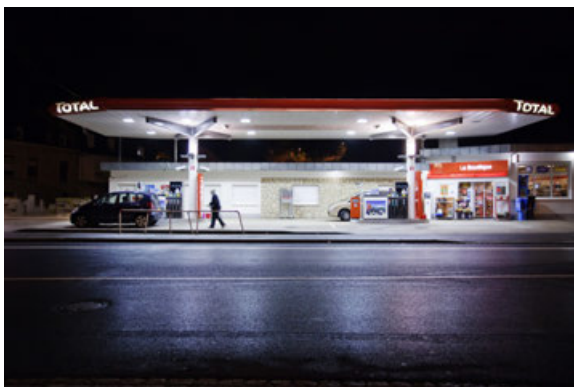
KUTEN AIEMMIN KIRJOITIN, kuvauspaikat valikoituivat projektin alkuvaiheessa tarpeen mukaan. Otin kuvan, kun oli pakko pysähtyä kahville, tankkaamaan, vessaan. Myöhemmin aloin kuitenkin valita pysähdyspaikkoja myös estetiikan perusteella. Joskus on pitänyt pysähtyä, vaikka ei olisi pitänytkaan.

Paikkojen valinta on ollut yhdistelmä järjestelmällisyyttä ja sattumanvaraisuutta. Ensimmäisillä pidemmällä matkoilla kuvasin jokaisen pysähdyspaikan. Sittenmin ymmärsin, että käyn niin usein huoltoasemilla, ettei minun ole tarvetta kuvata kaikkia. Päätin keskittyä vain yökuviin, koska silloin huoltoasemat tulevat parhaiten esiin. Niiden neonvalot näkyvät kauas ja houkuttelevat ohikulkijaa pysähtymään. Ja toisaalta silloin ympäristö häipyä pimeyteen, ja huomio kiinnittyy tiukemmin itse asemaan, kuvan ja tässä tapauksessa kiinnostukseni pääkohteeseen. Lisäksi esteettisenä valintana suosin erityisesti sateista tai tihkuista säästä, jolloin asemien valot heijastuvat asfaltista.

Olen kuvannut *Places to Stop* -sarjaan kuvia vuodesta 2010 lähtien 19 Euroopan maassa, kahdeksassa Yhdysvaltain osavaltiossa sekä Washington D.C.:ssä, yhdessä Kanadan osavaltiossa ja lisäksi hieman kuriositeettina Etelä-Afrikassa.

VIETÄN VIIKON LUXEMBURGISSA,

jossa osallistun *Places to Stop* –sarjallani *Photomeetings Luxembourg* -valokuvafestivaalin näyttelyyn ja sen yhteydessä järjestettävään valokuvatyöpajaan. Olen jo kuvannut sarjaa monissa maissa, mutta Luxemburgissa en ole kuvannut aiemmin. Olen etsinyt Google Mapsista kaikki neljän kilometrin säteellä kaupungin keskustasta olevat huoltoasemat, niitä on kahdeksan. Päätän vuokrata kaupunkipyörän ja käydä kuvaamassa ne jonain sopivana iltana. Aika kuitenkin kuluu, ja sää pysyy hyvänä. Toiseksi viimeinen yö ennen kotiinpaluuta on ainoa mahdollisuus – silloin on mentävä, jos aion kuvata. Kuin tilauksesta kuulas syysilma muuttuu tihkusateeksi iltakymmenen jälkeen. Täydellinen kuvaussää! Vuokraan kaupunkipyörän automaattista ja kierrän etsimässä huoltoasemia.



Kuvat 7-14. Kaikki Luxemburgin kaupungin huoltoasemat. 2012.

Karttani loppuu tietysti kesken, ja olen tehnyt merkintöjä tyyliin ”tästä eteenpäin tähän suuntaan ja sitten oikealle”. Tuntikausien harhailun tuloksena saan kuitenkin merkitsemäni asemat kierrettyä. Kaikissa tosin ei ole myöhäisestä ajankohdasta johtuen valaistus enää päällä, eikä kuvaus siten onnistu. Löydettyäni kauimmaisen merkitsemäni aseman sade yltyy kaatosateeksi. Palaan aamuyöstä majapaikkaani litimärkänä poljettuani sateessa kaupunkipyörällä mäkistä kaupunkia ympäri muutamia kymmeniä kilometrejä. Tämä on ehkä kuvausmatkoista epälojaalein alkuperäiselle satunnaisten pysähdyspaikkojen

dokumentoinnille, mutta pidän kovasti Luxemburgin kaupungin kaikkien huoltoasemoiden katalogistani – hieman Bernd ja Hilla Becherin tyyliin². (Kuvat 7-14.)

² Bechereiden työskentelystä kirjoitan lisää luvuissa *Sarjallisuus* ja *Maailman hahmottaminen valokuvien kautta*.

Näyttelyt

TÄSSÄ LUVUSSA KIRJOITAN näyttelyistä, joissa *Places to Stop* on ollut esillä, ja erityisesti niiden ripustuksesta. Kuvien esitystapa ja installaatio ovat minulle tärkeitä.

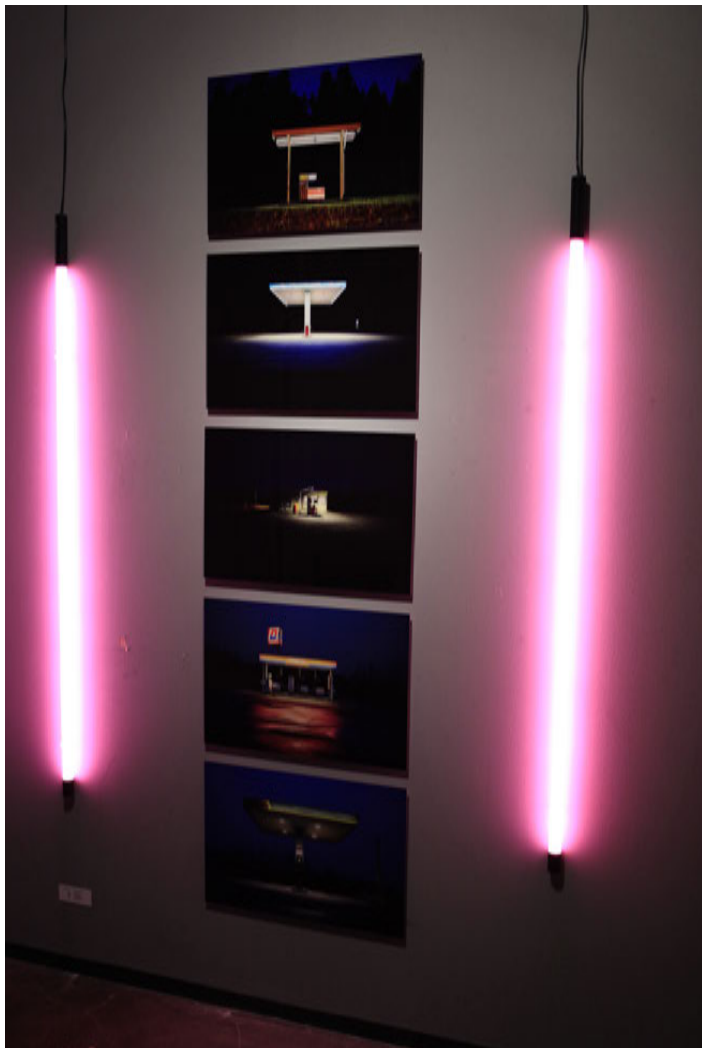
Valokuvassa on fyysisesti kyse kolmiulotteisen maailman litistämisestä kaksiulotteiseen muotoon, yhdeksi pinnaksi. Tätä olen halunnut tavaltaan hieman häivyttää ensinnäkin tekemällä kuvat Diasec-menetelmällä³. Diasec-kuva on ikään kuin lasin takana kehyksissä, mutta ilman kehyksiä. Näin syntyy kehyksetön kuva, johon akryyli luo kolmiulotteisuutta. Menetelmässä on hyvät ja huonot puolensa. Diasec-menetelmän etuna ja houkutuksena on värien korostuminen ja kolmiulotteisuus. Ennen kaik-

kea vaikutelma on viimeistelty. Tekniikka sopii mielestäni erityisen hyvin tummapintaisiin huoltoasemakuviini, joissa pimeyden keskellä loistavat neonvalot. Sen pinta on heijastava – mikä toisaalta lisää valaistuksen haastetta – ja toisaalta kuvat ovat erittäin herkkiä naarmuille ja pölylle.⁴ Olen teettänyt sarjan kuvat kokoon 40 x 60 cm.

Toinen yritykseni tuoda valokuvaa ja näyttelykokemusta takaisin kolmiulotteiseen todellisuuteen liittyy installaatioihin galleriatilassa. Olen kiinnittänyt erityistä huomiota teosten installaatioihin ja valaisuun

³ Diasec on sveitsiläinen patentoitu menetelmä, jossa pigmenttituloste (valokuva) pohjustetaan dibond (alumiinikomposiitti) -levylle, ja kuvan päälle liimataan yleensä kolme millimetriä paksu läpinäkyvä akryylilevy. Diasec-tyyppinen valokuvataiteen esitystapa on ollut hyvin trendikäs viimeiset kymmenisen vuotta. Haasteena on, että Diasecin pinta on pilalla pienestä naarmusta. Toisin kuin normaaleissa kuvissa kehykset voi aina vaihtaa, mutta koska akryylilevy on liimattu suoraan kuvaan eikä sitä saa irti, ei vaurioitunutta kuvaa voi korjata. Diasec 2015.

⁴ Kokeilimme Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Printlab-valokuvastudiassa työmestari Markus Ahosen kanssa tehdä itse akryylilevyllä päällystettyjä kuvia. Tekniikka on kuitenkin äärimmäisen haastava toteuttaa, koska kuvan ja akryylin väliin ei saa jäädä yhtään roskia tai epätasaisuuksia, ja sinne muodostuu helposti ilmakuplia. Niitä jäi kaikkiin yrityksiimme. Kutsuimme näitä vitsikkäästi ITE-seceiksi tee-se-itse -taiteen hengessä. Epäonnistuttuamme teetin testiversion Karjaalla Ferinkuvassa. Lopulta päädyin kuitenkin teettämään kuvat Artproofin vedostamossa Tallinnassa. Se on Helsinkiä lähin paikka, jossa tehdään korkealuokkaisia, sertifioituja Diasec-kuvia.



Kuva 15. Jukka Male -museon ripustus Valokuvauksen opiskelijat ry:n näyttelyssä.

kahdesta syystä. Ensimmäinen on käytännöllinen: Diasec-kuvat toimivat parhaiten hämärässä tilassa tiukasti kohdevalaistuin, jolloin niistä heijastuu ympäröivää tilaa (ja näyttelykävijöitä) mahdollisimman vähän. Toinen syy on esteettinen ja tunnelmallinen, mutta myös läpäisevästi teosten estetiikkaan liittyvä: valaisemalla galleriatilat neonvaloilla⁵ olen tuonut näyttelytilaan voimakkaan värivalon yleisvalon sijaan, ja siten luonut tunnelman, joka jatkaa kuvien öistä estetiikkaa ja värivaloja myös itse näyttelytilassa. Valoinstallaatio oli toteutettuna eri muodoissa jokaisessa näyttelyssä SVA:n ja Galerie de Beaux-Artsin ryhmänäyttelyitä lukuunottamatta.

ENSIMMÄINEN NÄYTTELY, JOHON osallistuini *Places to Stop* -sarjalla oli Valokuvauksen opiskelijat ry:n kuratoitu jäsennäyttely Jukka Male -mu-seossa, Helsingin Kaapelitehtaalla. Näyttelyn kuraattoreina olivat Veli Granö, Marjaana Kella ja Jani Leinonen.

Jukka Male -museon käytävämäinen tila oli ripustuksen kan-nalta haastava, sillä kuraattorit valitsivat mukaan paljon teoksia. Valoku-vauksen opiskelijoiden näyttelyyn hakeneista reilu kolmannes valittiin osallistumaan, yhteensä 20 kuvaajaa Suomen viidestä eri valokuvakor-keakoulusta. Itse hain kymmenellä kuvalla, joista kuraattorit valitsivat viiden kuvan sarjan. Ripustus toteutettiin korkeaan tilaan niin, että kaikki kuvat olivat päällekkäin.

Koska halusin tuoda mukaan kuvien tunnelmaa muuten hieman an-keaan tilaan, hankin vaaleanpunaiset loisteputket, jotka ripustin pystys-uunnassa kuvarivin molemmille puolelle, yhden kummallekin puolelle. (Kuva 15)

⁵ Käytän ymmärrettävyyden ja yksinkertaisuuden nimissä nimitystä neonvalo, vaikka käyttä-mäni valo ei ollutkaan varsinaisesti neonvaloa. Käytin värillisellä muovikalvolla päällystettyjä loisteputkivalaisimia, väreinä vaaleanpunaista ja vaaleansinistä. Koska en pitänyt oleellisena tuoda esiin neonvalaisinta lasiputkineen objektina, päädyin vastaavan valon ja lopputuloksen antaviin loisteputkivalaisimiin. Samalla periaattella kuvieni huoltoasemien värivalot on toteutettu. Kuiten-kin koska valitsemani värit ovat tyypilliset ”neonvärit”, otan vapauden puhua neonvaloista. Se on hieman epätarkka, mutta yleiskielinen nimitys. (Toki myös esimerkiksi valotaiteen pioneerin Dan Flavinin kohdalla kuuluu usee puhuttavan neonvaloista, vaikka hänenkin teoksissaan on käytetty värikalvoilla päällystettyjä loisteputkivalaisimia. Flavinista kirjoitan lisää luvussa *Valotaide ja neonvalojen kutsu.*)

LISTA NÄYTTELYISTÄ 2012–2014: KAKSI YKSITYISNÄYTTELYÄ JA SEITSEMÄN RYHMÄNÄYTTELYÄ

Yksityisnäyttelyt

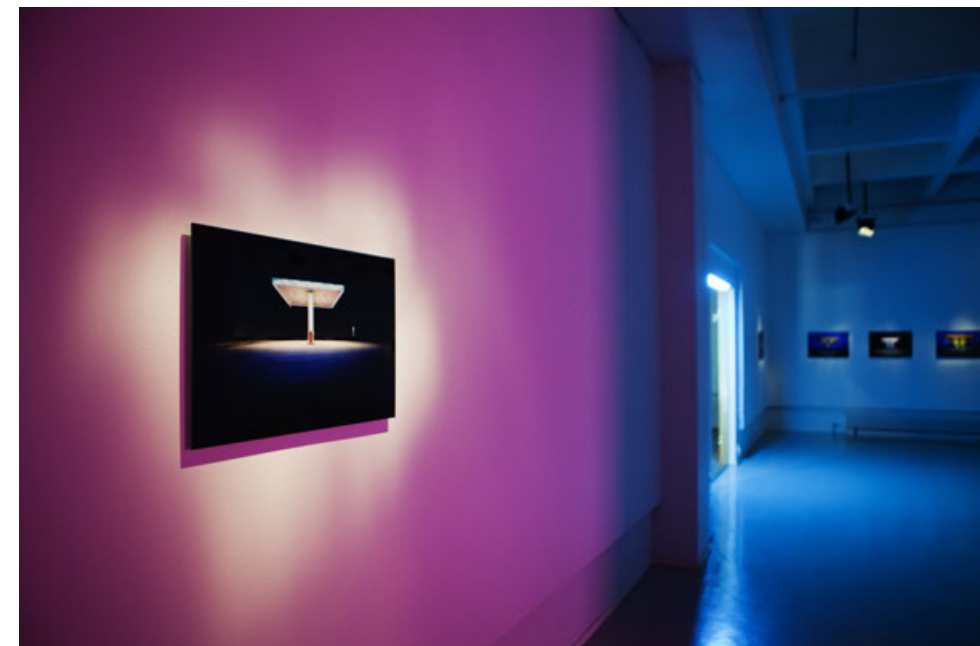
- Valokuvakeskus Peri, Turku. Lasse Lecklin: *Places to Stop*. 24.8.-16.9.2012
- Galleria Uusi Kipinä, Lahti. Lasse Lecklin: *Places to Stop*. 26.9.-14.10.2012

Ryhmänäyttelyt

- Jukka Male –museo, Helsinki. Valokuvauksen opiskelijat ry: *Tätä tietä*. 2.-30.3.2012. Näyttelyn kuratoivat Veli Granö, Mar-jaana Kella ja Jani Leinonen.
- School of Visual Arts, New York. *The Evolution Unfolding*. Maaliskuu 2012. Näyttelyn kuratoi Elaine Matczak.
- Galerie de Beaux-Arts de Paris, Pariisi. *Atelier Poitevin*. Huh-tikuu 2012.
- Galerie Beim Engel, Luxembourg. *Photomeetings Luxembourg* -valokuvafestivaali. 11.9.-20.10.2012. (katalogi)
- Taidehalli TR1, Tampere: *Nykyajan raunioilla*. 8.11.-9.12.2012 Valokuvakeskus Nykyajan 30-vuotisjuhlanäyttely. Näyttelyn kuratoivat Harri Laakso, Anna Jensen ja Anni Venäläinen.
- Kruunumakasiini, Helsinki: *Masters of Aalto: Dreams Made Real*. 8.-26.5.2013. Lopputyönäyttely. Näyttelyn kuratoi Arni Aromaa. (katalogi)
- District Six Museum – Homecoming Centre, Kapkaupunki: *Shaping a Shared World*. 24.2.-15.3.2014



Kuvat 16 ja 17. Perin näyttelyn ripustus.





Kuva 18. Neonvaloinstallaatio Perin näyttelyssä.

ENSIMMÄISEN YKSITYISNÄYTTELYNI SAIN Valokuvakeskus Periin, Turkuun elokuussa 2012. Galleria on Wäinö Aaltosen museon sisällä oleva 102 neliömetrin tila. Paikkana Wäinö Aaltosen museon 70-lukulainen brutalistinen betoniarkkitehtuuri sopi mainiosti huoltoasemakuvien esittämiseen. Itse galleria on tyypillinen valkoinen kuutio, joka on jaettu väliseinällä yhdeksi isoksi ja yhdeksi pienemmäksi tilaksi.

Mietin pitkään, montako kuvaa esittää sarjasta. Historian paino olisi vaatinut esittämään Ed Ruschan jäljillä 26 huoltoasemaa⁶. En kuitenkaan halunnut änkeä koko tilaa täyteen. Kuvien ollessa muotonsa puolesta niin samankaltaisia keskenään tuntui, että tilaan oli pakko jättää hie-man hengähdystilaa. Lisäksi halusin tehdä valoinstallaation, mikä rajoitti pienemmän tilan ripustusmahdollisuuksia. Mittausten, havainnekuvien ja pitkän harkinnan jälkeen päädyin esittämään vain 21 kuvaa.

Alusta alkaen oli selvää, että valitsen monotonisen ripustustyylin, jolloin samankokoisista kuvista muodostuu tasaisin välein ripustettuna ikään kuin moottoritie. (Kuva 16) Tämä sopi teemaan myös ajatuksena.⁷

Perissä valokuvat valaistiin himmeillä spottivalaisimilla ja suurem-massa tilassa oven yläpuolelle ripustettiin sininen loisteputkivalo. (Kuva 17) Pienempi tila maalattiin mustaksi ja sen takaseinälle ripustettiin kaksi pinkkiä loistevaloputkea. (Kuva 18) Toisaalta valot heijastuivat kuvien kiiltävästä pinnasta, ja toisaalta ne loivat tilaan omalaatuisen väritunnel-man. Yleisvalo kun tuli näistä värivaloista. (Kuva 19)

Halusin myös tehdä pienemmän tilan lattialle installaation, jossa lat-tialla olisi ollut öljyläikkä, josta neonvalot olisivat heijastuneet. Resurssit eivät kuitenkaan antaneet myöden toteuttaa sitä, niin ajallisesti kuin taloudellisestikaan. Lisäksi Wäinö Aaltosen museon kiinteistöpäälliköllä oli oma mielipiteensä asiaan. Harmaa kiiltävä betonilattia toimi kuiten-kin hyvin hämärässä huoneessa, valot heijastuivat siitä lisäten tunnelmaa.

⁶ Kirjoitan lisää Ed Ruschan valokuvasarjasta *Twentysix Gasoline Stations* ja sen perinnöstä luvus-sa *Huoltoasemat kuvataiteessa*.

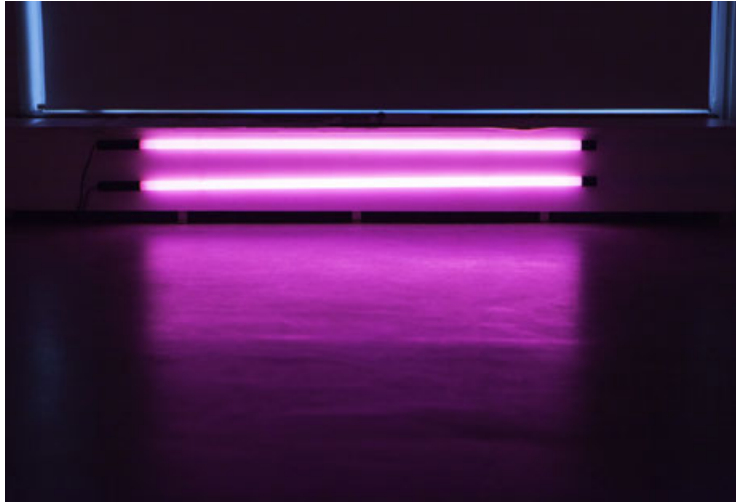
⁷ Bernd ja Hilla Becher ovat esittäneet formalistisia kuviaan näyttelyissä tässä muodossa. Vielä useammin heidän kuvansa ovat olleet ruudukoissa kuuden, yhdeksän tai kahdentoista kuvan ruudukoissa. Heidän kuvakokonsa on kuitenkin usein ollut 30 x 40 cm tai toisaalta näyttelytilat suurempia - ja ennen kaikkea tiukemman formalistia, ruudukkoon sopivia. Ks. Lange 2007, 64-74. Kirjoitan lisää Bechereistä luvussa *Sarjallisuus*.



Kuva 19. Perin näyttelyn ripustus. Seinän takana on mustaksi maalattu tila.

Kuva 20. Uusi Kipinän ripustus.





Kuva 21. Neonvalot Uusi Kipinän näyttelyn ripustuksessa.

Kuva 22. *Masters of Aalto* -näyttelyn ripustuksen yksityiskohta.



TOINEN YKSITYISNÄYTTELYNI OLI muutamaa viikkoa myöhemmin Lahdessa Galleria Uusi Kipinässä. Tila oli huomattavasti Periä pienempi. Esillä oli 16 kuvaa ja sen lisäksi yksi valokuvista koostettu roadtrip-video, jonka esitin tablettitietokoneelta, jonka olin kehystänyt perinteisin valokuvakehyksin. Asetin jälleen pinkin neonvalon tuomaan värillisen yleisvalon tilaan. (Kuvat 20 ja 21)

MYÖHEMMIN, USEIDEN SUOMESSA ja ulkomailla pidettyjen ryhmänäyttelyiden jälkeen *Places to Stop* oli esillä 16 kuvan sarjana Aalto-yliopiston lopputyönäyttelyssä *Masters of Aalto: Dreams Made Real*, joka oli esillä Kruunumakasiinissa Helsingin Sörnäisissä 8.-26.5.2013.

Aiempien yksityisnäyttelyiden jälkeen *Masters of Aalto* -näyttelyä oli suorastaan juhlallista tehdä, koska kaikkea ei tarvinnutkaan suunnitella tai tehdä yksin. Näyttelytila oli normaalisti Helsingin kaupungin tilakeskuksen varastona toimiva vanha suojeltu viljamakasiini, joten sinne piti rakentaa kaikki. Erityisesti yhteistyö näyttelyarkkitehtien Mia Okuran, Essi Similän ja Sara Multasen kanssa oli toimivaa. He suunnittelivat teoksilleni erikseen rakennetun pimennetyn tilan, joka maalattiin mustaksi. Lisäksi sen sisään oli mahdollista toteuttaa valoinstallaatio. Tällä kertaa neonvalot asennettiin irrallisen leijumaan asetetun seinälevyn taakse, jolloin ne kajastivat punaista hehkua seinän neljän sivun takaa. Näin tilaan saatiin tunnelmavalaistus, ja kuvat valaistiin tiukasti rajatuilla spottivalaisimilla. Perissä toteutetun installaation kaltaiseen ratkaisuun ei olisi ollut tilaa, eikä lattiasta peilautuva valo olisi puulattialla toiminutkaan. Nyt neonhehku oli hienovaraisempaa, mutta silti läsnä. (Kuvat 22-24)

Näyttely oli yleisömenestys, sillä siellä kävi kolmen viikon aikana yli 10 000 vierailijaa. Se on huikea määrä verrattuna Perin gallerianäyttelyyn, jossa kävi samassa ajassa noin 550 henkeä.



Kuva 23. *Masters of Aalto* -näyttelytilan lähtötilanne.

Valotaide ja neonvalojen kutsu

AMERIKKALAINEN VALOTAITEILIJA DAN Flavin on käyttänyt työssään yksinkertaisia loisteputkivaloja, välillä värittöminä, välillä värikalvoilla päällystettyjä. Flavin oli minimalististi, jonka teoksissa käy ilmi miten valkoisen tilan voi muuttaa eri tilaksi värivalolla. Dan Flavinin teoksia ihaillen Dia Art Foundationin museossa Dia:Beaconissa⁸ ensi kertaa vuonna 2008. Valtava halli täynnä Flavinin neoninstallaatioita sykähdyttää.⁹ Dia Art Foundationilla on myös Dan Flavin -museo Bridgehamptonissa Long Islandilla, muutaman tunnin matkan päässä New Yorkista. Entiseen paloasemaan rakennetussa Dan Flavin Art Institutessa on esillä pysyvästi yhdeksän Flavinin neonvaloinstallaatiota. (Kuva 25) Matkalla Hamptonissa törmään ensi kertaa myös drive-in -pankkiin¹⁰. Muistan taas, miksi

8 Dia:Beacon on New Yorkin osavaltion keskiosissa sijaitseva museo, joka on täynnä maataidetta ja muuta konventionaaliin museoihin ja näyttelyihin epäsovivaa taidetta, kokonsa tai installaatiotekniikkansa pysyvyyden takia.

9 Myös Richard Serran valtavat metallilieriöt tekevät materiaalisuudessaan suuren vaikutuksen – makaan betonilattialla yksin valtavan metallilieriön keskellä loputtomalta tuntuvan hetken. Ensimmäisen visiitin jälkeen palaan Dia:Beaconiin useasti, New Yorkin vaihto-opiskeluni aikana kahdesti.

10 Suomessakin vallitsi 1960-luvulla autohuuma. Helsingissä esimerkiksi Ympyrätalon yhteyteen Hakaniemeen avattiin maan ensimmäinen Kansallis-osake-pankin autopankki, joka tosin suljettiin myöhemmin öljykriisin kuohuissa. Nordean retromainos *Autopankki* Youtubessa: <https://www.youtube.com/watch?v=EQk2BM7-2r4>

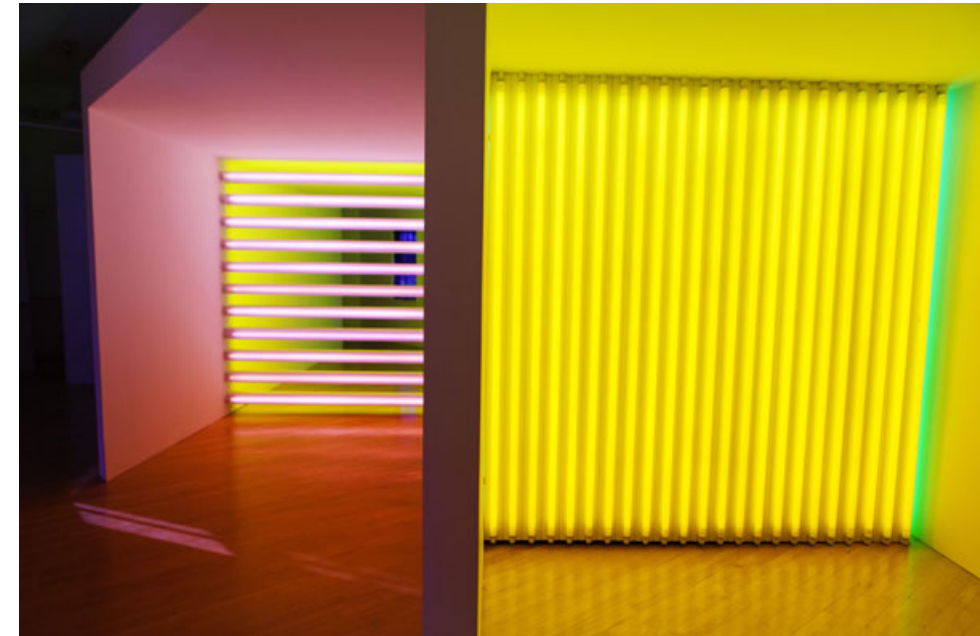


Kuva 24. *Masters of Aalto* -näyttelyn lopullinen ripustus.

Kuva 25. Dan Flavin Art Institute, Bridgehampton, NY, USA.

Dan Flavin: *Untitled (to Robert, Joe and Michael)*, 1975–81 . (vasemmalla)

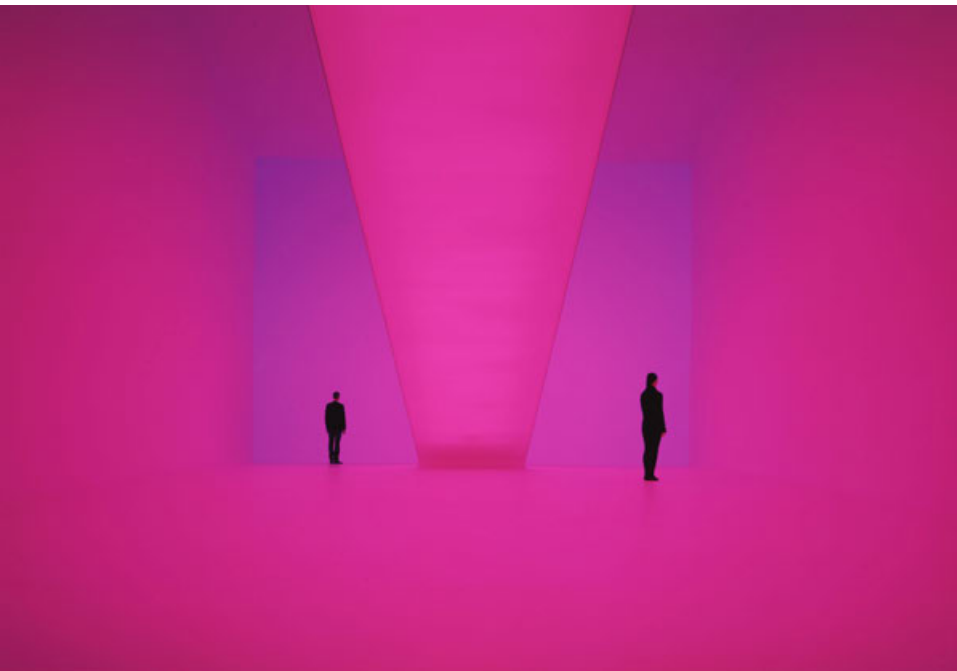
Dan Flavin: *Untitled (to Jan and Ron Greenberg)*, 1972–73. (oikealla)





Kuva 26. Doug Wheeler: *49 Nord 6 Est 68 Ven 12 FL*, 2011–12. FRAC Lorraine, Metz, Ranska.

Kuva 27. James Turrell: *Bridget's Bardo*, 2008. Kunstmuseum Wolfsburg, Saksa.



aloin kuvata *Places to Stop* -kuvasarjaa juuri Yhdysvalloissa.

Kiinnostukseni valotaiteeseen juontaa varmasti juurensa Flavinin teoksiin. Ne ovat samaan aikaan äärimmäisen yksinkertaisia ja hämmäntäviä. Vaikkakin Flavinin taiteen perusta oli 1930-luvulla nykyiseen muotoonsa kehitetyissä loisteputkilampuissa, joita oli saatavilla Flavinin aikakautena 1960-luvulla helposti minkä tahansa sekatavarakaupan hyllystä, oli se ready-made -taiteen objektina ennenkuulumatonta.¹¹ Taidehistorioitsija Robert Rosenblumin mukaan Flavin onnistuu taikomaan loisteputkesta niin valitusvirren kuin juhlinkin – erityisen hienovaraisesti hän käsittelee amerikkalaista urbaania melankoliaa.¹² Flavin itse on selittänyt taidettaan yksinkertaiseksi, avoimeksi ja helposti ymmärrettäväksi: ”It is what it is, and it ain’t nothing else...”¹³. Tom Sandqvist kirjoittaa taidehistorian tohtorinväitöksessään amerikkalaisesta minimalismista kuinka Flavinin (värillisen) valon ja loisteputken näkyvyyden ansiosta valolla ja värillä tutkitaan tilaa ja sen pintaa, eikä tiettyä objektia (siis ”itse teosta”, loisteputkilamppua)¹⁴. Tämä sopii mielestäni sekä kuviini – joissa neonvalo tuo esiin sateisen asfalttikentän ja paljastaa jotain ympäröivästä miljööstä – ja toisaalta installaatiooni, jossa olen halunnut muuttaa galleriatilan muistuttamaan noista fyysisistä paikoista.

LOPPUTYÖNÄYTTELYÄ VARTEN LISÄSIN valoinstallaatiooni uuden tason. Flavin tuo teoksissaan yleensä tekniikan selkeästi näkyviin: kuka tahansa voi nähdä, kuinka kyseessä ovat yksinkertaiset loisteputkilamput. Illuusio riippuu tilasta, mutta siinä ei ole mysteeriä. Amerikkalaiset valotaiteilijat James Turrell ja Doug Wheeler sen sijaan luovat illuusioita tilassa valolla niin, ettei valon lähdettä näytetä. Hieman tässä hengessä halusin tehdä Kruunumakasiinin näyttelyn ripustukseen leijuvan seinän, jonka taakse sijoitin neonvalot näkymättömiin (ks. kuvat 22 ja 24).

¹¹ Weiss 2006, 49. Weissin mukaan Gerhard Richter tosin on todennut: ”Everything made since Duchamp has been a ready-made, even when hand-painted.”

¹² Rosenblum 1999, 264-267.

¹³ Esim. Gibson 1987 mukaan.

¹⁴ Sandqvist 1988, 322-325.

AMERIKKALAISEN JAMES TURRELLIN töitä näen ensi kertaa näyttelyssä Wolfsburgissa, Saksassa. Turrellin teos *Bridget's Bardo* tuo sisätilaan äärettömyyden. Tilassa on raja, jonka yli ei voi kulkea, mutta tila tuntuu jatkuvan loputtomiin – kaksi- ja kolmiulotteisuuden rajan hämärtyy.¹⁵ Doug Wheelerin Infinity on esillä FRAC Metzissä, Ranskassa. (Kuva 26) Turrelliin verrattuna Wheeler luo myös äärettömyyden, mutta kehystää sen. Jos Turrellin *Bridget's Bardossa* (kuva 27) tilan rajat katoavat ympäriltä, luo Wheeler äärettömyyden, jolla on rajat, tai kehys.¹⁶ Tämä ajatus on mielestäni äärimmäisen kiinnostava, ja tätä ajatusta vasten päätän kätkeä lopputyönäyttelyssä neonvalon lähteen leijuvan seinän taakse. Mitään äärettömyyttä sillä en toki tavoittele, koska tarkoituksenani on tuoda ripaus öisten huoltoasemien tunnelmaa tilaan, mutta näin se tapahtuu hienovaraisemmin.

Pariisissa käyn monessa valotaiteen näyttelyssä. Maison Rougessa olevassa *Néon: Who's afraid of red, yellow and blue?* -näyttelyssä tulee ilmi paradoksi: neonvalo on keksitty Ranskassa vuonna 1912¹⁷, mutta kokemukseni mukaan ranskalaishuoltoasemat ovat usein valaistuksensa puolesta epäkuvauksellisimpia.

Paljon myöhemmin törmään norjalaisen valokuvataiteilija Per Barclayn kuviin ja teoksiin. Barclay on kuvannut tiloja, joiden lattian hän on peittänyt tummalla, mustalla öljymäisellä nesteellä. Näin tilan seinät ja katto heijastuvat lattian tummasta nestepinnasta. Hän on myös tehnyt öljyinstallaatioita, käyttänyt samaa tekniikkaa mutta jättänyt kuvan ottamatta (kuva 28).¹⁸

Myös chileläistäiteilija Alfredo Jaar käyttää heijastuksia näyttämään jotain, mitä emme muuten näkisi. Jaar käyttää Kiasman näyttelyssään¹⁹

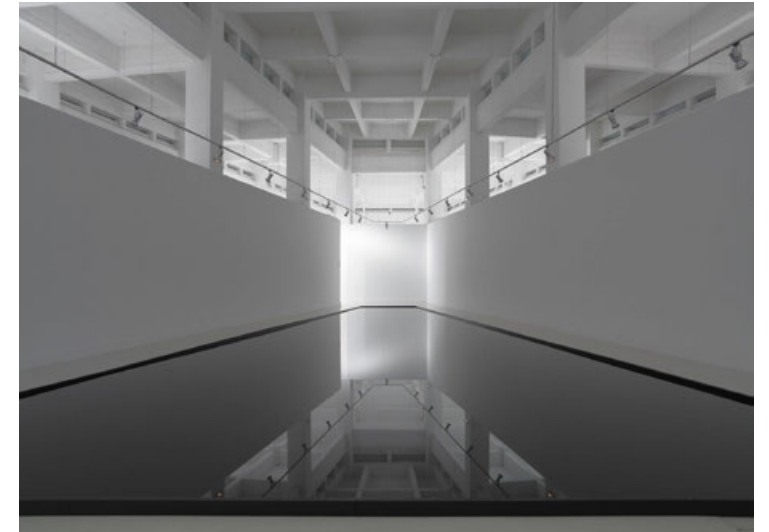
¹⁵ Kirschner 2009, 70-79.

¹⁶ Esimerkkikuvani on kömpelö yritys tallentaa tilallinen ja valollinen elämys. Wheeler ja kuraattori Hugh Davies keskustelevatkin, kuinka valotaidetta on mahdotonta valokuvata. Finkel 2011.

¹⁷ Rosenberg 2012.

¹⁸ Kaviarfactory 2014.

¹⁹ Alfredo Jaar: Kun runous ei riitä. Nykyaiteen museo Kiasmassa 11.4.-7.9.2014. Teoksessa Geography = War (Maantiede = Sota), 1991, Jaar tuo galleriaan 63 mustaa metallitynnyriä, joiden vedellä täytetystä pinnasta heijastuu yläpuolella olevista valolaatikoista näkyy nigerialaisen kaupungin asukkaiden muotokuvia. ”Kun katsot heijastuksia, näet myös oman kuvasi”, todetaan näyttelyesitteessä.



Kuva 28. Per Barclay: *Fluida*, 2012. CAC Málaga, Espanja.

tummasta nesteestä heijastuvaa pintaa, niin että heijastuksena näkyvien kuvien tunnistettavuus vähenee.

Vastaavaa olisin halunnut toteuttaa Perin näyttelyssä rakentamalla öljyläikän lattialle, mutta koska se ei ollut teknisesti mahdollista heijastus toteutui betonilattiasta. Oma tarkoitukseni heijastuksella oli lisätä neonin vetovoimaa, ja toisaalta karsimalla huoltoasemaestetiikka (kyltit, tekstit) minimiin pelata sen tunnistettavuudella. Voiko pelkästä pinnasta, betonista (pitäisi olla: asfaltista) heijastuva neonvalo viitata huoltoasemaan? Tuttuuden tunne on kuitenkin läsnä.

3

TAITEELLISEN
TYÖN
SIJOITTAMINEN
KARTALLE

Paikka: tilasta paikaksi

HUOLTOASEMIA KUVATESSANI OLEN halunnut tutkia miten sama tila ja sama paikka toistettuna eri maissa, eri kulttuuriympäristöissä, toistaa samaa kaavaa ja toteuttaa samaa funktiota. Siten ne näennäisesti identtiset paikat liittyvät osaksi jotakin laajempaa paikkojen kulttuurit ja maantieteelliset rajat ylittävää jatkumoa.

Tila¹ ja paikka, niiden tuottaminen ja hallitseminen ovat tämän aikakauden keskustelun ja melkeinpä koko länsimaisen maailmankuvan ytimessä monessakin mielessä. Puhutaan globalisaatiosta, internetin voittokulusta, maailman tihentymisestä, asioiden leviämisestä kaikkialle, pääoman vapaasta kulusta... Kaikki tämä liittyy tilaan ja paikkaan.

Rakennetun ympäristön tutkija Anna Strandellin mukaan tilalla tarkoitetaan neutraalia, mitattavissa olevaa tilaa. Tila on sisällytettävissä helposti karttoihin.² Humanistisen maantieteen peruskäsitteenä pidetään paikkaa – tilaa, johon ihminen liittää merkityksiä elämismaailmassaan. Siten se ei ole objektiivisesti määriteltävissä oleva fakta, vaan aina lähtöisin ihmisen kokemusmaailmasta.³

Maantieteilijä Edward Relphin mukaan paikka eroaa tilasta sillä, että kun tilaan liittyy menneisyys, historia sekä tulevaisuuden tavoitteet, on tila muodostunut paikaksi. Tila on itsenäinen, mutta paikan luo ihminen. Ihminen on osa paikkaa, mutta paikka myös tarvitsee elävän ihmisen.⁴ Strandellin mukaan kun ostamme asunnon, se muuttuu tilasta paikaksi, kun materiaalisesta paikasta tulee sisäänmuuton jälkeen kodin kokemus. Paikka eletään.⁵

Lyhyesti sanottuna: kun tilaan tulee elämä, siitä tulee paikka.

Paikan taso eli mittakaava voi olla valtio, kaupunki, katu, talo ja niin edelleen. Myös vaikkapa romanileiri on paikka, vaikka sillä ei olisikaan

pysyvää sijaintia. Siten maantieteellinen sijainti ei ole välttämättömyys paikan olemassaololle.⁶

Tietokirjailija, ympäristöhistorian professori Sverker Sörlin luettelee politiikasta tulevia alueellisen paikan hallinnollisia määritelmiä: kunta/kaupunki, maakunta/lääni, valtio, Euroopan Unioni/liittovaltio. Ja alimpana tämän luokitelman pohjalla on yksilö, joka on tietysti ilman rajoin piirrettyä aluetta. Maisema ja paikka kuitenkin harvoin menevät yksiin näiden keinotekoisten alueiden määritelmien kanssa – niiden merkitys syntyy nimenomaan yksilöiden toimista, eivätkä niiden rajat ole kovin tarkasti määriteltävissä.⁷

KÄSITTEET AIKA JA tila kytkeytyvät toisiinsa. Sosiaali- ja maantieteilijä Doreen Massey'n mukaan aikaa pidetään yksinkertaisella tasolla muutoksena ja dynaamisuuksena, mistä seuraa että tilan on oltava staattista, pysähtynyttä. Tämä vastakkainasettelu on riittämätön Massey'n mukaan: tila ja aika tuotetaan yhdessä ja ne ovat välttämättömiä toistensa olemassaololle. Siten: ”Jos aika on muutoksen ulottuvuus, tila on moninaisuuden ulottuvuus. Tästä seuraa, että tila on sosiaalisen ulottuvuus. Tila muodostuu samanaikaisesta olemassaolostamme ja keskinäisistä suhteistamme. (...) Me tuotamme tilan käytännössämme ja vuorovaikutussuhteissamme. Näin ollen tila on siis jatkuvasti tuottamisen kohteena.”⁸

Jos tila ja aika nähdään usein vastakkaisina, tai kuten Massey kehrittelee, toisiinsa sitoutuneina ulottuvuuksina, vastaa samankaltainen asettelu paikkaa: paikallista ja globaalia (maailmallista). Usein paikka asetetaan tilan vastakohdaksi, samoin kuin paikallinen yksinkertaistetaan globaalin vastakohdaksi. Massey'n mukaan tällöin paikka nähdään yksinkertaistettuna vain sinä, mitä sen rajojen sisäpuolella sijaitsee.⁹ Konteksti, viitekehys jää tällöin puuttumaan, eikä sellainen tulkinta paikasta ole

verkottuneessa, viittauksia täynnä olevassa maailmassa enää nykypäivänä validi.

Tulkitsen huoltoasemakuvieni olevan kuvia ensinnäkin tilasta, mutta myös paikoista useammallakin tasolla. Ensimmäinen taso on arkkitehtoninen ja määriteltävissä oleva tila: mittarikenttä, katos, varsinainen myymälärakennus, tontti ja sen rajat. Toinen taso on huoltoasema yleisenä paikkana, sen palvelut ja toiminnot. Tällöin kyse on globaalista paikasta, paikan ideasta. Kolmas taso on paikka (maa ja kaupunki), jossa asema

Paikan identiteetti

KULTTUURINTUTKIJA STUART HALLIN mukaan kulttuurinen identiteetti liittyy identiteettimme niihin puoliin, joiden mukaan kuulumme joihinkin selvästi rajattuihin etnisiin, rodullisiin, kielellisiin, uskonnollisiin tai erityisesti kansallisiin kulttuureihin¹⁰.

Identiteetissä voidaan erottaa *paikan oma identiteetti*, joka tekee paikasta ainutlaatuisen verrattuna muihin paikkoihin sekä *ihmisten alueellinen identiteetti*, johon liittyvät myös ”jaetut” kokemukset, yhteiset näkemykset paikan luonteesta ja sen erityispiirteestä.¹¹

Paikan identiteetti tekee siis paikasta erityisen ja erottaa sen kaikista muista paikoista. Paikan identiteettiin vaikuttavat maantieteelliset ja kulttuuriset erot, toisaalta aika ja sen luomat kerrokset, historia, että toisaalta globalisoitunut aikakautemme ja sen tuomat viitteet ja rakentamat kehykset.¹²

Relphin mukaan paikan identiteetin muodostavat kolme toisiinsa liittyvää komponenttia: fyysiset muodot, nähtävissä olevat toiminnot sekä

sijaitsee. Tämä tuo taas aiemman globaalin, ehkä geneerisenkin ajatuksen huoltoasemasta tiettyyn sijaintiin maailmassa tarkkoine koordinaatteineen. Neljäntenä tasona on kulttuuri, jossa huoltoasema sijaitsee. Minua kiinnostaa erityisesti tämän kulttuurin näkyminen (tai näkymättömyys) paikassa. Kirjoitan siitä seuraavissa paikan identiteettiä käsittelevissä luvuissa.

symboliset merkitykset¹³.

Strandellin kiteytyksen mukaan paikkaidentiteetti on kunkin paikan keskeinen sosiopsykykinen laatuominaisuus. Se on yhdistelmä alueen ominaisuuksia sekä asukkaiden ominaisuuksia ja kokemuksia. Siten alueen identiteetti ja asukkaiden identiteetti muodostavat yhdessä paikan identiteetin. Paikkaidentiteetit ovat uniikkeja, mutta kulttuuristen ja symbolisten prosessien tuotteita.¹⁴

Massey'n mukaan yksi ongelmallinen oletus on, että paikoilla olisi (vain) yksi olemuksellinen identiteetti, ja toinen, että paikan identiteetti rakennetaan sisäänpäin kääntyneen historian pohjalta ja alkuperien etsimisestä¹⁵. Relphin mukaan paikan eri identiteettejä on luonnollisesti useita sen perusteella, onko kokija paikalla yöllä vai päivällä, kävelen vai autolla, ja niin edelleen. Lisänsä kokemukseen tuovat jokaisen henkilökohtaiset muistot, kokemukset, tavoitteet ja tunteet.¹⁶

¹ ”Tila – paikallisuudesta abstraktimmin: laajuuden, määrän kannalta ajateltuna. Konkreettisemmin: jossakin suhteessa (sijainniltaan, suuruudeltaan, rajoiltaan, laadultaan, tarkoitukseltaan tms.) määräisestä, tietyistä paikallisuudesta, paikallisuuden osasta.” Nykysuomen sanakirja 5, 1967, 683.

² Strandell 1998.

³ Esim. Haarni ym. 1997, 16-17; Relph 1976; Tuan 1974.

⁴ Relph 1976.

⁵ Strandell 1998, 11.

⁶ Strandell 1998, 11.

⁷ Sörlin 2002, 14-17.

⁸ Massey 2008, 14-15.

⁹ Massey 2008, 15.

¹⁰ Hall 1999, 19.

¹¹ Haarni ym. 1997, 16-20.

¹² Esim. Strandell 1998; Massey 2008; Haarni ym. 1997.

¹³ Relph 1976, 61.

¹⁴ Strandell 1998, 12.

¹⁵ Massey 2008, 25.

¹⁶ Relph 1976, 56-57.



Kuva 29. Hess, New Jersey, USA, 2012.

HUOLTOASEMIEN SUHTEEN ON tietysti selvää, että ne on tarkoitettu koettavaksi autolla. Visuaalinen estetiikka on suunniteltu niin, että aseman näkee ja tunnistaa kaukaa. Tästä esimerkkinä ovat Suomessa ABC-huoltoasemien korkeat tornit, jotka näkyvät satojen metrien päähän. Autoilija ehtii kovassakin vauhdissa huomata aseman, pohtia pysähtymistarvetta ja tehdä päätöksen kurvata sivuun maantieltä tai moottoritieltä. Tornin juuressa, joskus valtavankin parkkipaikan laidalla kävelleen liikkuva ihminen tuntee itsensä pieneksi.

Lisäksi yön ja päivän ero saattaa olla suuri. Useimmissa tapauksissa asemien valaistukseen on kiinnitetty erityistä huomiota, jotta ohikulkija löytäisi pysähdyspaikkansa pimeälläkin. Kirkkaat neonvalot huokuttelevat pysähtyjä.

RELPHIN MUKAAN JOKAISELLE kokijalle muodostuu paikasta oma sisäinen identiteetti, ja lisäksi on yhteiseen kokemuspohjaan perustuva paikan yleisempi identiteetti.¹⁷ Paikan identiteettiä määrittää myös *paikan henki* (*genius loci*). Sen muodostuminen perustuu topografiaan ja paikan ulkonäköön, paikkaan liittyviin taloudellisiin ja sosiaalisiin funktioihin sekä aikaan: paikan historian, nykyisyyden ja tulevaisuuden odotusten tuomiin merkityksiin.¹⁸

Tähän viittasinkin jo edellisessä luvussa jaotellessani huoltoasemakuvani tilan ja paikan kuvauksiksi neljällä tasolla. *Paikan henki* on huoltoasemien suhteen kaikille tuttu, koska huoltoasemien funktio on identtinen. Kuka tahansa kerran huoltoasemalla käynyt tietää, mitä odottaa löytävänsä seuraavaltakin huoltoasemalta. Silti paikan henki saattaa muuttua.

SCHOOL OF VISUAL Artsin professorini on mainostanut I-95-moottoritien risteyksessä olevaa hienoa asemaa, jota minun pitäisi käydä katsomassa – nähtyään kuviani hän ei voi enää ajaa sen ohi ajattelellematta minua. Käyn siis New Jerseyssä tutustumassa uuden koti-

seutuni lähialueisiin ja etsin asemaa. En taida löytää juuri sitä oikeaa, mutta New Jerseyssä on hienoja teollisuusalueita, valtavia huoltoasemia kymmenine pumppuineen ja parkkipaikkoja täynnä rekkoja. Kuvaan monta huoltoasemaa. Yhdellä minulle sanotaan, että omistaja ei halua, että kuvaan. Poistun paikalta ja jatkan seuraavalle – jonka työntekijä tulee nopeasti juosten luokseni hämärän parkkipaikan toiselle laidalle. Hän käskee tiukkaan sävyyn minun pakata kamerani ja häipyä: asema on ryöstetty kolmesti tässä kuussa.

Olen kyllä kuullut alueen huonosta maineesta. Varoituksen jälkeen suhtaudun kaikkeen epäilevän pelokkaasti. Onko epäilyttävää, että tällä parkkipaikalla on näin paljon autoja näin myöhään illalla? Tai onko epäilyttävää, että täällä ei ole ketään? Yhtäkkiä teollisuusromanttisesta alueesta tuleekin vaaran paikka, jossa en halua viettää yhtään enempää aikaa kuin on välttämätöntä. (Kuva 29)

HALL KIRJOITTAU, KUINKA Afrikasta Karibialle tuotujen orjien jälkeläiset eivät voi kaivata ”kotiin” Afrikkaan, josta he ovat lähteneet – koska he itse eivät ole lähteneet sieltä, vaan heidän esivanhempansa, sekä lisäksi koska heidän vanha kotimaansa ei ole enää sama. Siten kulttuuriset identiteetit ovat jatkuvassa liikkeessä, jotka muotoutuvat historian ja kulttuurin diskursseissa.¹⁹ Tämän ajattelutavan voi rinnastaa huoltoasemiin ja niiden identiteettiin paikkoina: keskellä minulle eksoottisinta maisemaa tai kulttuuria (tai kulttuurimaisemaa) huoltoasema tuo pienen palan minulle tuttua kulttuuri-identiteettiä. Todennäköisesti se on kuitenkin amerikkalaisesta autoilukulttuurista myös suomalaisen mielenmaisemaani periytynyttä, mielessäni jotenkin ”suomalaistunutta” paikkaa ja sen tunnelmaa. Vaikka pitäisin vaikkapa ranskalaista huoltoasemaa tuttua suomalaista vastaavana, ei mielikuvani ”puhtaasta”, täydellisestä huoltoasemasta kuitenkaan täytykään edes Amerikassa.

Maantieteen ja ympäristökasvatuksen professori Sirpa Tani kirjoittaa median ja elokuvien luomasta paikan mielikuvasta, kuinka fyysinen to-

¹⁷ Relph 1976, 44-45.

¹⁸ Esim. Relph 1976, 46-49, ja Tani 1995, 20-21.

¹⁹ Hall 1999, 223-243.



Kuva 30. *Sunoco, NY, USA. 2011.*

dellisuus ja kuvien todellisuus sekoittuu mielessämme²⁰. Ensimmäinen saapuminen elokuvista ja televisiosta tuttuun kaupunkiin New Yorkiin on uskomaton: kaikki on tuttua. Samanlainen kokemus tulee usein vie-

20 Tani 1995; Tani 1997.

Paikan paikallinen identiteetti

OMAN KOKEMUKSENI PERUSTEELLA joillain paikoilla vallitseva identiteetti on hyvinkin paikallinen ja määritelty. New Yorkissa asuessani huomasin, kuinka kävellessä kadun yli korttelista toiseen saattaa päätyä toiseen maailmaan. Brooklynessa matka vanhoillisjuutalaisesta korttelista puertoricolaiseen latinokortteliin voi olla muutamia metrejä, ja kansallisiin ja uskontoihin pohjautuvat identiteetit näkyvät katukuvassa. Samoin matka ”hyvältä” alueelta ”no-go -zonelle” saattaa olla lyhyempi kuin arvaisikaan. Turistina näitä eroja ei välttämättä huomaa, mutta kaupungissa asuessa ne piirtyvät karttojen tutkimisen ja kävelemisen myötä vähitellen myös tajuntaan.

On tietenkin hieman paradoksaalista, että ”kansojen sulatusuuniksi” kutsutussa kaupungissa juuriin perustuva identiteetti määrittää niin voimakkaasti myös paikallista kaupunginosien, kortteleiden ja jopa talorivistöjen tai yksittäisten rakennusten identiteettiä.

Toki tämä identiteetti ei ole pysyvää, mutta on hämmästyttävää miten hyvin jotkut paikat pitävät identiteettinsä – jopa New Yorkin kaltaisessa kaupungissa, jonka nykyisistä asukkaista 60 % on maahanmuuttajia tai heidän lapsiaan, kun koko kaupungin väestöstä 37 % on syntynyt Yhdysvaltain ulkopuolella²¹.

NEW YORKISSA ASUESSANI haluan etsiä minua varhaisem-

21 The Newest New Yorkers, 2013.

raassa paikassa huoltoasemalle mentäessä: kaikki on tuttua, mutta hieman erilaista.

pien suomalaisten maahanmuuttajien juuria. Finntown oli 1880- ja 1890-luvuilla suomalaisten Yhdysvaltoihin muuttaneiden maahanmuuttajien asuttama alue Brooklynin Sunset Parkissa.²² Käyn ajelulla Finntownissa. Viime vuosisadan alun kymmenestä tuhannesta suomalaisesta ei taida olla montaa jäljellä. Kauppojen kyltit ovat englannin lisäksi lähinnä kiinaksi muutamaa espanjankielistä lukuunottamatta. Katukylttinä löytyy sentään Finlandia Street. Olen tehnyt pienen pyhiinvaelluksen paikkaan, jolla on historia, joka ei ole näkyvissä. Otan kuvan Finlandia Street -katukyltistä 40th Streetillä, palaan takaisin Manhattanille kotiini Chinatowniin. (Kuva 30)

SVERKER SÖRLININ MUKAAN paikoilla ei ole annettua ”paikallisuutta” (”platslighet / place-hood”), vaan se luodaan usein kameralla. Paikasta tulee poliittista sillä hetkellä, kun sen identiteetti luodaan.²³

MITÄ VIITTEITÄ PAIKALLISESTA identiteetistä *Places to Stop* sitten välittää? Koska olen kuvannut paikat yöllä, rajaen ympäröivän maiseman suurimmaksi osaksi ulkopuolelle. Tästä seuraa kaksi asiaa: kuvat kuvastavat erityisesti huoltoasemien identiteettiä neonvaloineen, mutta ne näyttävät vähemmän ympäröivää maisemaa, paikallisia erityispiirteitä.

22 Popik, 2005.

23 Sörlin 2002, 24-25.



Kuva 31. Eko, Greece. 2012.

KREIKASSA OLEN RESIDENSSISSÄ Lefkadan saarella. Kiertelen pikkukylissä ja pysähdyn kuvaamaan huoltoasemia. Kreikkalainen erikoisuus on, että varsinkin pikkupaikkojen itsenäiset asemat ovat lähes kiinni omistajien taloissa. Kun asema on suljettu, valot sammutetaan ja omistajat nostavat muovituolinsa syrjään ja käyvät illalliselle asemakentän viereiseen (tai joskus jopa myymälätilan yläpuolella olevaan) kotiinsa. Kuvaan yhtä asemaa, jonka pihalla istuu muutama mies. He tulevat juttelemaan, mutta yhteistä kieltä ei ole. Kuultuaan minun tulevan Suomesta, omistaja hakee paikalle kaverinsa: hän on asunut Ruotsissa ja osaa siten ruotsia. Niinpä selitän kuka olen ja mitä teen. Omistaja esittelee avuliaasti eri valaisuvaihtoehtoja. Kiitän koheteliaasti ja jätän heidät istuskelemaan aseman pihalle. Ainakin jossain

Esson baari -kulttuuri on voimissaan: huoltoasema toimii kylälaisten kokouspaikkana, jolle pohjoisesta tullut kuvaaja antoi juuri uuden puheenaiheen. (Kuva 31)

Huoltoasemat ovat periaatteessa tasa-arvoisia paikkoja, koska kaikki autoilijat joutuvat käymään siellä, samoilla asemilla. Siten huoltoasemat ovat myös sosiaalisten kohtaamisten paikkoja. Toisaalta tasa-arvo niiden suhteen koskee vain autoilijoita – niitä ei ole suunniteltu saavutettavaksi kävellen tai pyörällä. Esimerkiksi Suomessa tapahtunut ABC-asemien kehitys – pienten ostoskeskusten synty keskustajamien ulkopuolelle – sulkee tietyn ihmisryhmän ulkopuolelle: ne joille matka jalan on liian pitkä.

Epäpaikat ja niiden etsijät

LENTOKENTÄT JA PARKISSA olevat lentokoneet terminaalin tihkusateisen ikkunan läpi; monotonisen peltomaiseman läpi kiitävät junat; öiset huoltoasemat moottoritien pauhussa; rautatieasemat kahvikojuineen; ostoskeskukset valtavine parkkipaikkoiineen; laivaterminaalit aina liian hitaasti etenevine jonoineen. Antropologi Marc Augén mukaan liikumiseen ja viestintään varatut paikat ja liikennevälineet samoin kuin kuluttamisen paikat ovat supermodernin ajan²⁴ tuottamia *epäpaikkoja* (ransk. *non-lieux*, engl. *non-places*). Epäpaikat ovat niin kutsuttuja orpoja paikkoja, joilla ei ole historiaa, identiteettiä tai jotka eivät ole suhteessa mihinkään – ne ovat väliaikaisia, muutoksessa, vailla luonnetta. Augén mukaan paikka ja ei-paikka ovat toistensa ääripäät, mutta eivät kuitenkaan kokonaan poissulje toisiaan. Epäpaikoista tulee joskus paikkoja, ja

toisinpäin.²⁵

Esseisti Jantso Jokelinin mukaan ”moottoritie on ei-paikoista suurin, sillä se sisältää aina lupauksen tulevasta”. Jokelin kirjoittaa, kuinka 1960-luvun beatnik-sukupolven peukalokyytiromantiikan ja nykyhetken välillä on tapahtunut suuri muutos: autotiet ja huoltoasemat ovat yhdenmukaistuneet, vauhdin mukana myös välimatkat ovat lyhentyneet. Jokelinin mukaan meiltä on häviämässä matkanteon tunne, suhde matkaan paikkana ja mielentilana.²⁶ Marc Augén mukaan epäpaikkoja mitataan ajassa. Kuinka monen minuutin päästä on pysähdyspaikka moottoritienlä, kuinka monen minuutin päästä lentokoneen ikkunasta oikealla näkyv ohitettava kaupunki²⁷.

²⁵ Augé 1992, 75–115.

²⁶ Jokelin 2012, 59

²⁷ Augé 1992, 104.

²⁴ Ransk. surmodernité, engl. supermodernity.



Kuva 32. Zufall, Germany. 2012.

Jokelin esittelee kaksi eri matkailijatyyppiä: travellerin ja turistin. Tavallaan näiden kahden arkkityypin lisäksi on vielä kolmas matkailijatyyppi, jonka tarkoituksena ei ole valloittaa maailmaa, vaan pikemminkin eksyä maailmaan. Tälle tyyppille tärkeintä ovat välitilat, kaupunkien väliset ei-paikat ja liikkeessä olo.²⁸

Tästä kolmannelta tyyppistä tunnistan piirteitä itsessäni. Kuten kuka tahansa paljon matkustava, identifioidun mieluummin travelleriin (joka on itsenäinen, määrätietoinen ja tekee massasta poikkeavia valintoja) kuin turistiin. Kuitenkin matkustamisen motiivini ehkä eroavat hieman travellerieista: yleensä minut saa matkaan kuvauskeikka, näyttelymatka, elokuvafestivaali tai silloin tällöin joku muu työn ja harrastuksen väli-maastoon putoava tapahtuma tai kuvausmatka. Ja toisaalta, koska pidän itseäni valokuvaajana ja maailman tutkijana, jolle työskentelyaluetta on koko maailma, harvoin edes lomamatkat ovat pelkkiä lomia – jolloin en ottaisi yhtään kuvaa jotain tiettyä kuvasarjaa tai projektia silmälläpitäen. Siksi nämä välitilat, siirtymät muodostuvat merkittäviksi paikoiksi.

MARC AUGÉN MUKAAN mittakaavan muutos tilassa ja ajassa on aiheut-tanut sen, että koko ympäristö on muutoksessa. Ihmisten ja tavaroiden nopeampi liike pakottaa rakentamaan nopeampia teitä, rautateitä, riste-ysasemia, lentokenttiä. Siten myös epäpaikat lisääntyvät.²⁹

Kirjailija, visuaalisen kulttuurin tutkija James A. Reeves kirjoittaa roa-dtripin ja jatkuvan liikkumisen mahdollisuuksista. Hän kiteyttää, kuinka liikkuminen tuo vapauden tunteen, mutta samanaikaisesti olon, kuinka ajaessa maiseman halki tekee parhaillaan jotain konkreettista.³⁰

Sirpa Tani kirjoittaa, kuinka kirjallisuudessa ja elokuvissa on paljon kuvauksia siitä, miten ihmisen on mahdollista identifioitua myös koti-seutunsa ulkopuolella tuntemattomiin paikkoihin. Kyse on samalla oman identiteetin etsimisestä (kuten niin usein ”the-young-man-finds-himself-at-sea” tai ”on-the-road” –lajityypeissä) ja matkustamisesta. Matkustaja-

kin voi kokea kuitenkin osallisuutta johonkin, vaikkakin alati vaihtuvaan paikkaan.³¹ Tästä on kyse myös Jokelinin turisti – traveller -jaottelussa. Turisti ei koe osallisuutta ja kuulumista paikkaan, kun taas travellerin tie-toinen tai tiedostamaton tarkoitus on juuri identifioituminen paikkaan. Augén mukaan epäpaikoissa ollaan asiakkaan, matkustajan tai autoilijan roolissa eivätkä ne itsessään luo identiteettiä tai suhteita, vaan ainoastaan yksinäisyyttä ja samankaltaisuutta³². Tämä tila on kuitenkin travellerin suosikkitala. Siellä ollaan usein yksin, ja vaikka ollaan ennen käymättö-mässä paikassa, siinä on jotain tuttua. Sverker Sörlinin mukaan joskus etäisyys luo suuremman intimitetin kuin läheisyys³³.

PAIKOISTA JA EPÄPAIKOISTA on kyse työssäni *Places to Stop*. Mietin aluksi sarjan nimeämistä eri kielillä, suomeksi nimellä *Pysähdyspaikkoja*, mutta luovuin siitä yksinkertaisuuden vuoksi – toisaalta paikat ovat ym-päri maailmaa, joten englanti tuntui sopivalta kansainvälisyyden vuoksi (myös, koska näyttelyitä on ollut monissa eri maissa ja englanninkielistä käännöstä tarvittiin joka tapauksessa).³⁴

Ydin on se, että olisin voinut laittaa sanan *Places* myös lainausmerk-keihin, ”paikkoja”, sillä sen kysymyksen ympärille teoksen tematiikka rakentuu. Ovatko nämä pysähdyspaikat paikkoja, vai ”paikkoja”? Eli toi-sin sanoen ovatko ne todellisia paikkoja kaikkine *paikan* antropologisine tunnusmerkkeineen: suhteisiin perustuvia, historiallisia ja identiteettiin liittyviä, kuten Augé paikan määrittelee³⁵, vai ovatko ne epäpaikkoja vailla identiteettiä?

Minulle ne ovat myös muistoja paikoista, vaikkeivät aina juuri kysei-sistä paikoista. *ST1, Finland* on muisto pirkanmaalaisesta omakotitalosta, *Zufall, Germany* on muisto Kasselista. (Kuvat 2 ja 32) Lopputyönäytte-lyni hämärässä tilassa minulle tuli juttelemaan tyttö, joka sanoi melkein

31 Tani 1995, esim. 23-25.

32 Augé 1995, 103.

33 Sörlin 2002, 24-25.

34 Yksittäisten kuvien nimeämisestä kirjoitan tarkemmin luvussa *Valokuvallisen representaation suhde todellisuuteen: paikan kokemuksen esitys*.

35 Augé 1992, 75-115.

28 Jokelin 2012, 59-63.

29 Augé 1992, 34.

30 Reeves 2011.



Kuva 33. ABC (#2), Finland. 2012.

ensimmäiseksi: ”Me tapasimme tuolla seitsemän vuotta sitten”, viitaten ABC (#2), Finland -kuvaan, joka on otettu Helsingissä. (Kuva 33) Hämennyin, sillä en tuntenut tyttöä enkä varsinkaan muistanut tavanneeni ketään Mechelininkadun silloisella Essolla seitsemän vuotta aiemmin. Häkellykseni hälventämiseksi hän kiskoi varjoista valokeilaan nykyisen aviomiehensä, jonka ensitapaamiseen hän viittasi.

Paikat kartoissa ja Googlessa: paikallaan matkustaminen

JANTSO JOKELIN KIRJOITTAA harhailusta ja löytämisestä. Ajatus on romanttinen, joskus romanttisempi kuin se käytännössä onkaan. Maailma on tihentynyt ja kuten Doreen Massey toteaa, on tapahtunut tila-aika-tiivistymä, joka on vain kiihtymässä³⁶, joten länsimaiselle ihmiselle on avautunut viime vuosikymmenien saatossa aivan uudenlaisia mahdollisuuksia. Sen myötä aikaa on kuitenkin vähemmän ja se pitää kuluttaa tehokkaammin. Flaneeraukseen³⁷ ei vain oikein ole aikaa. Tai ehkä siksi, että paikkoja joissa nykyihminen voi flaneerata on niin paljon, sen täytyy olla määrätietoista – mikä tietysti on täysin paradoksaalista.

Autolla harhailu on toki edelleen mahdollista, mutta siinä pitää tehdä valintoja melko nopeasti. Muuten huomaa yhtäkkiä ajavansa moottoritietä parikymmentä kilometriä yhteen suuntaan tehdäkseen U-käännöksen seuraavassa mahdollisessa liittymässä. Romanttiset ajatukset itsetarkoituksellisesta harhailusta karisevat melko nopeasti, ja sen sijaan huomaa kaipaavansa harhailun tueksi karttaa tai navigaattoria, joka monotonisella äänellä opastaa seuraavat käännökset. Tai kuten niin usein, ”make a

Jos minulle kuvani näennäisen persoonattomista tai identtisistä huoltoasemista ympäri maailmaa ovat muistoja tietyistä paikoista, tämä esimerkki osoittaa kuinka muillakin on omia muistojaan niistä paikoista. Augén määritelmän mukaisia täysin persoonattomia epäpaikkoja ne eivät siis voi kokonaan olla.

U-turn when possible”.

Ainakin omalla kohdallani harhailu on myös muuttunut. Kun ennen saattoi lähteä seikkailulle, kameran kanssa tai ilman – nykyään kiireinen tai laiska tutkimusmatkailija tarkistaa ensin Google Street View’stä, miltä paikassa näyttää ja onko se vierailun arvoinen. Olen aina ollut innoissani kartoista. Lapsena saatoinkin käyttää tunteja eri kaupunkien ja maiden karttoja ja paikannimiä tutkien ja kuvitellen, millaista noissa paikoissa on. Nykyään tuntuu, että olen saanut tämän ilon takaisin – toki ehkä fyysisen flaneerauksen kustannuksella. Internetin kartat ja erityisesti Google Street View tarjoavat uskomattomia mahdollisuuksia tutkimusmatkoille kotoa käsin.

Massey kirjoittaa, kuinka kartat ovat oleellinen tapa hahmottaa maailmaa, ja kuinka ne yhdessä mm. uutisten ja matkaesitteiden kanssa muokkaavat maantieteellistä mielikuvitustamme: auttavat meitä hahmotamaan missä olemme, ja sijoittamaan sen laajempaan kokonaisuuteen.³⁸ Tästä on kyse omassa kiinnostuksessani. Kartat ovat representaatioita paikoista – kuten kuvanikin – mutta kattavaa käsitystä yksin niistä on mahdotonta saada, vaikka ne olisivatkin hyvin tarkkoja tietyiltä osin.

³⁶ Massey 2008, 17–31.

³⁷ Flaneerata – kulkea päämäärättömästi tai ajatuksettomasti, kuljeskella (ransk. *flâner*; kuljaskelija, *flâneur* – flaneeraaja, kuljaskelija, ajelehtija). Flaneeraajat liittyvät erityisesti 1800-luvun pariisilaiseliittiin, taiteilijoiden ja runoilijoiden ajelehtivaan elämäntapaan. Charles Baudelaire kirjoitti flaneeraajista teoksessaan *Le Peintre de la Vie Moderne*, 1863.

³⁸ Massey 2008, 78–103.

LENTÄESSÄNI AMSTERDAMISTA KAPKAUPUNKIIN Etelä-Afrikkaan istun tuntikausia vain tuijottaen lentokoneen ikkunasta ulos – melkein kolmentoista tunnin päivälennolla on aikaa. Afrikan manner ilmasta on uskomattoman kaunis. Ja onpa se valtava!³⁹ Pelkästään Saharan autiomaan yli lento kestää tunteja. Tuolla menee vuorijono, tuolla laakso, kaikkialla paahtuneen väristä hiekkaa, tuolla jotain linjoja. Keidas!

Jälkeenpäin käytän tunteja siihen, että yritän kulkea saman reitin Google Earth -sovelluksen satelliitt kuvia selaamalla. Miten voisin palata näihin paikkoihin?

MERCATORIN PROJEKTIOON LITISTETTY kartta oli pitkään yleisin näkemämme karttaprojektio koko maailman karttaa katsoessa. Sen ongelmaksi on kuitenkin se, että koska pallo on litistetty tasaisesti tasokartaksi, paikkojen mittasuhteet hämärtyvät ja vääristyvät. Pohjois- ja etelänapojen läheisyydessä olevat alueet näyttävät suhteettoman suurilta, ja toisaalta päiväntasaajan alueet suhteellisesti liian pieninä.⁴⁰ Nyt kuitenkin viime vuosina Google Maps on jälleen muokannut maantieteellistä hahmotuskykyämme.

PARIISISSA VÄITTELEN NUOREN ranskalais-japanilaisen tytön kanssa, joka kertoo viimeksi lentäneensä toiseen kotimaahansa Finnairilla Helsingin kautta. Hän on ihmeissään – mitä järkeä oli ensin lentää monta tuntia pohjoiseen Suomeen, jos on menossa itään! Yritän selittää, että koska maapallo on pyöreä, isoympyrää seuraamalla pääsee lyhintä reittiä, ja se tarkoittaa tässä tapauksessa Suomen kautta lentämistä. (Kuva 34) Hän ei usko. Sattumalta istumme huoneessa, jonka kirjahyllyssä on vanhanaikainen karttapallo. Tutkimme

sitä hetken ja olemme molemmat hiljaa hetken. Keskustelukumppanini yrittää vielä: Miksi sitten Intiaan lentäessä lennot menivät Dubain kautta? (Kuva 35) Luovutan ja suuntaan huomioni tuulihattuihin.

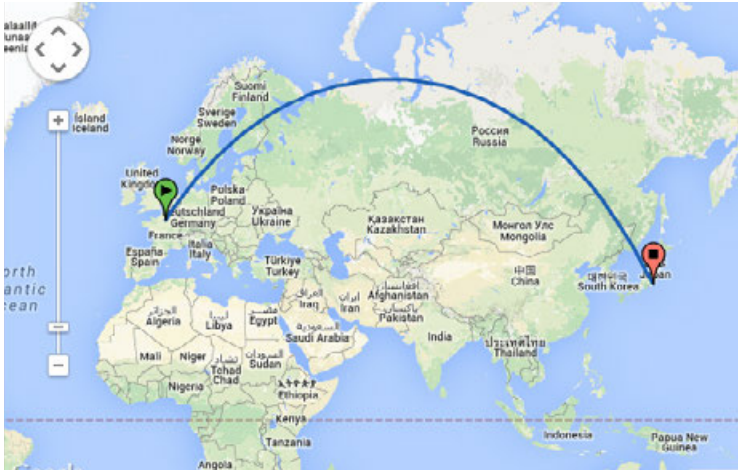
KIELTÄMÄTTÄ AJATUS SIPERIAAN lentämisestä matkalla Ranskasta Japaniin kuulostaa äkkiseltään erikoiselta. Tottuminen siihen, että pallonmuotoinen maailma on litistetty tasokartaksi on kuitenkin vääristänyt näkemystämme. Tasokartalla suorin reitti ei ole suora jana.⁴¹ Internetin karttoja käytettäessä taas useimmiten etsitään lyhintä reittiä kahden paikan välillä – maanteitse.

Toinen sähköisten karttojen käyttöön liittyvä seikka on pituus- ja leveyspiirien puuttuminen kartoista. Karttoja voi kyllä zoomata hyvinkin suureen mittakaavaan ja nähdä päätyvät tiet ja satelliittiversiota käytettäessä vielä niiden päähän hylätyt talotkin. Kuitenkin Googlen kartoista on hyvin vaikea hahmottaa eri paikkojen suhteita toisiinsa: etäisyyksiä ja koordinaattien suhteita maapallon leveys- ja pituusakseleilla.

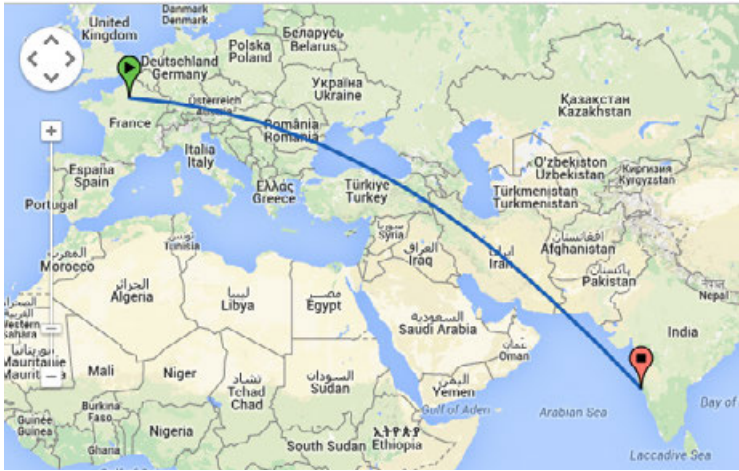
Google julkaisi Street View -toimintonsa vuonna 2007. Se yhdistää valokuvat karttoihin: kartalta voi klikata kohdan, jonka haluaa nähdä kuvana. Lisäksi katunäkymiä pitkin voi kulkea saumattomasti edestakaisin, liikkua kuvassa. Aluksi palvelussa oli dokumentoitu Yhdysvaltojen suurimpien kaupunkien kadut, mutta vähitellen suuri osa länsimaiden teistä ja kaupunkien kaduista on kuvattu, ja dokumentoitu alue laajenee jatkuvasti. (Kuvat 36 ja 37) Street View'n kuvamateriaali on kuvattu kuvausautoilla, joihin on rakennettu 360° ympäristöä auton ajaessa säännöllisin väliajoin kuvaava kamerajärjestelmä. Näin on muodostettu kuvatietokanta, joka on yhdistetty toisiinsa panoraamakuviksi. Palvelussa voi siten ”ajaa” pitkin kuvattuja teitä kääntäen katselusuuntaa ympäriinsä.⁴²

41 Merenkulkua harrastaville ovat tuttuja isoympyrä ja loksodromi. Lyhyin matka kahden pisteen välillä kulkee pitkin isoympyrää (suurinta pallon halkaisevaa ympyrää pitkin), mutta merenkulussa käytetään loksodromia, käyrää joka on pituuspiireihin nähden jatkuvasti samassa kulmassa (kurssissa). Siten yleisesti näkemämme kartat ovat Mercatorin projektion mukaisia, jossa leveys- ja pituuspiirit ovat suoria, kuten kulmatkin. Lentoreitit sen sijaan kulkevat normaalisti isoympyrän suuntia mukaillen – ja täten saattavat vaikuttaa oudon mutkikkailta tasokartalle piirrettyinä. Löfgren 2004, 9–11; 18–20.

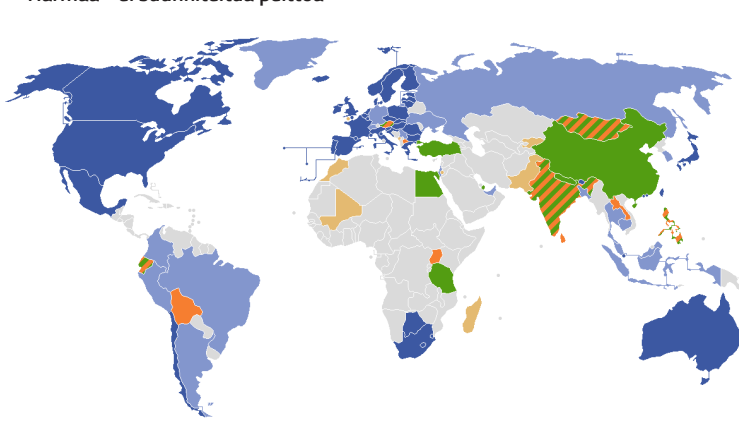
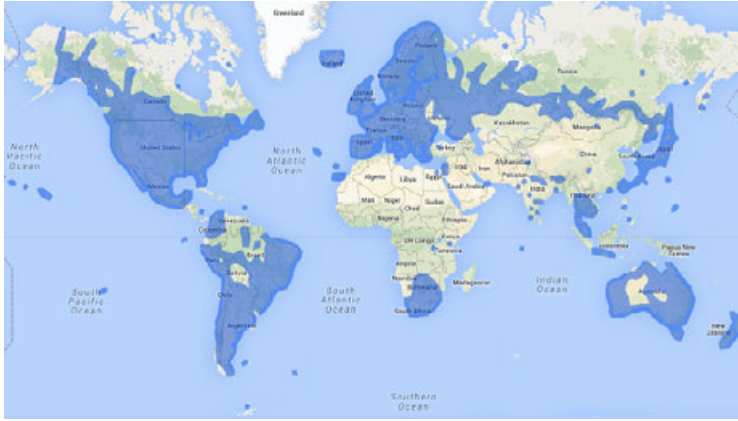
42 Esim. Google Street View; Moakley 2012. Kuvausauton varjo näkyy myös kuvassa 39.



Kuva 34. Lyhyin lentoreitti Pariisi - Tokio.



Kuva 35. Lyhyin lentoreitti Pariisi - Goa.





Kuva 38. *N1, Iceland (#2)*. 2010.

Kuva 39. Sama N1-huoltoasema Googlen kuvaamana.



Huoltoasemien kohdalla olen tietysti iloinen, että Googlen kuvat on kuvattu päiväsaikaan, jotta voin yrittää tarkistaa etukäteen onko tietyissä paikoissa kuvaus mahdollinen: onko paikalla liikaa liikennettä, kuvausta estäviä tolppia tai rakenteita tai rakennuksia liian lähellä etäisyyden ja oikean perspektiivin saamiseksi. Yllätyksiä toki tulee, koska joskus asemat ovat suljettuina iltaisin, tai niitä ei ole valaistu. Päivän kuvitteleva yöksi muodostaa haasteen, joka merkitsee sitä, että Google ei ole vielä kuvannut haluamiani kuvia valmiiksi – kohtalaiseksi helpotuksekseni valokuvaajan dilemmaan aikana, kun kaikki tuntuu jo tehdyiltä ja nähdyiltä. Ainakaan näitä kuvia ei voi löytää internetistä suoraan lyömällä hakukoneeseen oikeat koordinaatit. (Kuvat 38-40)

Sekä karttoihin että niihin liittyviin kuviin perustuva muutos on historiallinen. Kenen tahansa saatavilla olevan kuvamateriaalin määrä ja tarkkuus on huikea. Googlen palveluita voi käyttää ilmaiseksi internetissä, mutta myös tarkempia satelliittikuvia on saatavilla. Lisäksi monet aiemmin pimennessä olleet paikatkin (kuten vaikkapa Neuvostoliiton aikaiset suljetut kaupungit) ovat kenen tahansa nähtävissä – ainakin osin. Yhtäkkiä koko maailma on kenen tahansa nähtävissä – oman kotitietokoneen ruudulta.

ILMAKUVIA TYÖSKENTELYSÄÄN OVAT käyttäneet kanadalainen Edward Burtynsky sarjassaan *Water* sekä ranskalainen Yann Arthus-Bertrand sarjassaan *La Terre vue du ciel*. Sekä Arthus-Bertrand että Burtynsky ovat käyttäneet lintuperspektiiviä, jossa mittakaava katoaa. Toisaalta siksi, että vesistöjä on vaikea muuten hahmottaa, toisaalta siksi että näin saadaan aikaan vaikuttava efekti laajuudesta. Vielä kauemmas perspektiivissä on mennyt saksalainen Andreas Gursky. Hänen *Oceans*-sarjansa teokset ovat sateellittikuviin pohjautuvia kuvia maailman meristä.

Andreas Gurskyn muokatut, abstrahoidut valokuvat kuvastavat paikkoja mielestäni osuvasti. Kuva *Bahrain I*, 2005 (kuva 41) on ilmakehän keskelle hiekkarämaata rakennetusta formularadasta. Mutkikkaat, mutta hiekan halkomat asfalttimuodot risteilevät kuvassa miten sattuu. Vaikka yhtään autoa ei näy, muodostelma on kuitenkin tunnistettavissa formularadaksi katetusta katsomosta, mainoksista ja radan punavalkoisista



Kuva 40. Tähne Hekla-tulivuoren kupeeseen ei Googlen kuvausauto ole ajanut. *N1 (#1), Iceland*. 2010.

reunakivetyksistä. Onko rata kenties rakenteilla, vai miksi siinä on vain asfaltoituja tienpätkiä, jotka katkeavat hiekkavalleihin vain jatkuakseen niiden toisella puolella?

Päällimmäisenä kuvaa katsottaessa nousee absurdius. Mielestäni Gursky summaa kuvaan hienosti monta seikkaa. Järjetön rakennelma keskellä aavikkoa sopii hyvin mielikuvaani Bahrainista, tuosta hiekkarämaan keskelle tyhjistä rakennetusta länsimaisen kulutusyhteiskunnan ääriesimerkistä kaikkine turhakkeineen. On selvää, että Gurskyn asenne formuloihin tulee kuvassa vahvasti esiin. Kuva on toki rakennettu tietokoneella, mutta se pohjautuu paikan päällä otettuihin valokuviin.

Tarkistan asian Googlen satelliittikartasta. (Kuva 42) Gursky on käyttänyt taiteellista vapautta tulkita formularadan muotoja näkemyksensä mukaan, mutta kovin kaukana satelliittikuvan näkymästä Gurskyn tulokinta ei kuitenkaan ole.

Formulakisat itsessään ovat jotenkin järjetön ajatus – laji lienee maailman kallein ns. urheilulaji, se on tilaa vievää ja ympäristölle haitallista melu- ja pakokaasupäästöjen takia. Yhteys formuloihin investoidun rahan ja kehitetyn tekniikan sekä suuren yleisön autoteollisuuden välillä taitaa olla äärimmäisen ohut, vaikka autotehtaat toista väittävät. Tätä listaa miettiessä ehkä sittenkin on järkevää rakentaa formularata nimenomaan keskelle autiomaata.

Kaiken kaikkiaan Gursky tuo tässä kuvassa mielestäni formulakisojen absurdiuden tyylikkäästi mutta humoristisesti esiin, ja siten summaa joitain osuvasti radan käyttötarkoituksesta ja samalla paikan identiteetistä. Tuon paikan käyttötarkoitushan määrittelee vahvasti sen identiteetin. Kuvasta voi melkein aistia hiekan, pölyn, kumin tuoksun ja mutkan takaa satojen kilometrien tuntinopeudella kaartavien formula-autojen huuhaavan ulinan. Olen pitkään ihaillut Gurskyn kuvia. Ne pelaavat toden ja epätoden rajalla, ja muistuttavat hienosti rakennetun ympäristömme satunnaisesta absurdiudesta.

MYÖS GOOGLE STREET View'tä teostensa tekemiseen käyttäneitä valokuvaajia on useita. Yksi tunnetuimmista on amerikkalainen Doug Rickard. (Kuvat 43 ja 44) Tehdäkseen sarjansa *A New American Picture*,



Kuva 41. Andreas Gursky: *Bahrain I*, 2005.



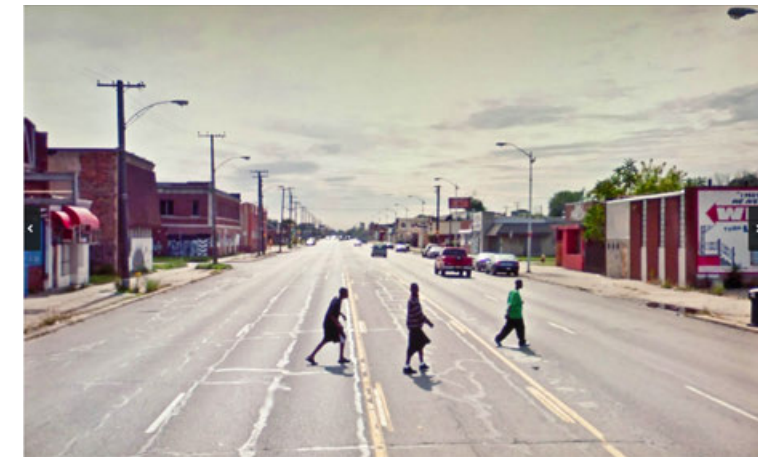
Kuva 42. Bahrainin Formula 1 -rata Google Earthin mukaan.

2007-2009, Amerikan takapihoista, kaikista epäkuvauksellisista epäpaikoista joita Googlen kamera-autot olivat tallentaneet, hän otti Google Street View'stä 10000 kuvaa. Suurikokoisiksi teoksiksi näyttelyyn ja kirjaan asti niistä päätyi noin 80.⁴³ Rickard on vaeltanut kotimaansa halki Googlen kuvien avulla etsien amerikkalaisen unelman kääntöpuolta, jota ei usein näytetä. Rickardia voi pitää 2000-luvun katukuvaajana ja dokumentaristina, joka tekee kuvansa valitsemalla tarjolla olevista hetkistä ja kuvista. Tässä kiteytyy mielestäni myös valokuvaajan muuttunut rooli nykypäivänä: kyseessä on yhä useammin oikean kuvan tai ratkaisevan hetken valikoiminen, ennemminkin kuin niiden etsiminen tai odottaminen.

43 Moakley 2012.

Kuva 43. Doug Rickardin teoksia näyttelystä *New Photography 2011*, Museum of Modern Art, New York, USA.

Kuva 44. Doug Rickard: sarjasta *A New American Picture*, 2007-2009.



Paikallisesta globaaliksi: monokulttuuri

AMERIKKALAINEN YSTÄVÄNI MUUTTI Suomeen ja tunnisti kulttuuriympäristöstä yhden paikan: huoltoaseman. Siellä hän tiesi heti, miten toimitaan. Erojakin on: ystäväni kotiosavaltiossa New Jerseyssä tankkaus on palvelu. Ideana on luoda työpaikkoja, mutta hänen mukaansa se toimii päinvastaisesti. Ihmiset eivät nouse autoistaan, huoltoaseman työntekijä täyttää tankin ja maksu tapahtuu ikkunasta. Huoltoaseman muut palvelut jäävät helposti käyttämättä, tiskillä ei tarvita ketään, keittiössä ei tarvita ketään eikä ravintolasalissa ei ole ketään saamassa palkkaa. Muuten kaikki toimii samoin.

Doreen Masseyn mukaan aika samaistetaan liikkeeseen ja edistykseen, kun taas tila ja paikka samastetaan pysähtyneisyyteen ja taantumukseen. Kuitenkin ihmisillä on tarve jonkinlaiseen kiinnittymiseen – ja usein se liittyy johonkin tiettyyn paikkaan. Tila-aika –tiivistymä saattaa tuottaa turvattomuutta.⁴⁴ Augén mukaan sen seurauksena kulttuuri ei ole enää aikaan ja paikkaan sidonnaista⁴⁵. Tästä seuraa epäpaikan paradoksi: ulkomailla eksynyt matkaaja saattaa tuntea olonsa kotoisaksi anonyymeillä moottoriteillä, supermarketeissa tai ketjuhotelleissa⁴⁶. Kuten amerikkalaisen ystäväni esimerkki osoittaa, huoltoasemien yksi merkitys on tarjota kiinnittymisen kohteita ja tuottaa turvallisuutta vierailuilla mailla.

Fyysikko, globalisaatiokriitikko ja ympäristöaktivisti Vandana Shiva käyttää monokulttuuri-termiä alun perin erityisesti viljelyksen yhteydessä.⁴⁷ Esseessään *Monocultures of the Mind* hän on huolissaan paikallisen biodiversiteetin katoamisesta tehokkaiden vieraslajien ja geenimani-puloitujen kasvien varjoon.⁴⁸ Vaikka Shiva kirjoittaa tässä erityisesti paikallisesta viljelystä, hän laajentaa ajatteluaan monokulttuurista koskemaan laajemmin koko globalisaatiota. Siten länsimainen kulttuuri-im-

perialismi on vaarassa tukahduttaa alleen paikallisen perinteen, ja luoda koko maailman kattavan, universaalisti maaperää köyhdyttävän monokulttuurin (yhtenäiskulttuurin).

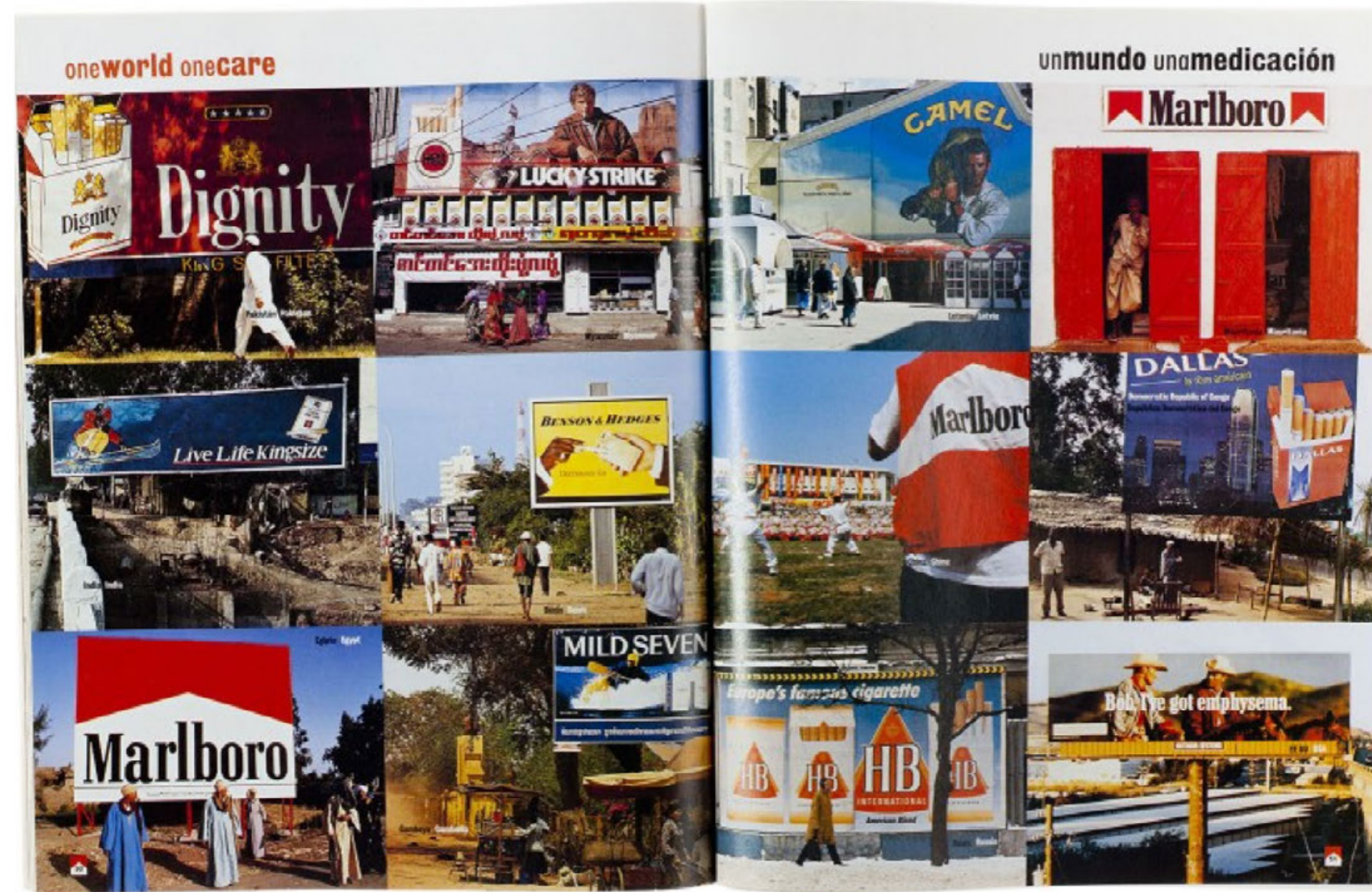
OMA KIINNOSTUKSENI MONOKULTTUURIIN ja maailman erilaisten kulttuuri-identiteettien tutkimukseen sai suuren kipinän vuonna 2000 Colors-lehdestä. Lehti julkaisi numeron monokulttuurista otsikolla ”www.monoculture.com”⁴⁹. Vaateyhtiö Benettonin julkaisema kuvajournalistinen Colors käsitteli teemaa ”One world, one culture” (”Yksi maailma, yksi kulttuuri”).

Maaailman monimuotoisuuden tai yhtenäisyyden esittäminen sarjallisessa muodossa on lehden oivallus ja perusta. Tämä dokumentaarinen, kuvajournalismista lähtevä tapa on varmasti vaikuttanut omaan tapaani työskennellä sarjallisesti. Yllättävätkin väitteet tuntuvat uskottavammilta, kun niitä todistetaan kuvallisesti useiden kuvien muodossa. Toki kuvataiteessa ja valokuvadokumentarismissa tämänkaltaisen esitystapa on yleinen, mutta aikakauslehdiksi se on poikkeuksellinen. Colorsin esittelemä kulttuurin globalisaatio avasi silmäni viimeistään. (Kuva 45)

Lehden monokulttuurinumero esittelee kuvin maailman yhdenmukaisuutta ja vahvistaa väittämäänsä oheen liitetyin tilastotiedoin ja esimerkein: tupakkayhtiöiden mainokset ympäri maailmaa mainostavat cowboy-elämäntyyliä eri kulttuureissa yhtä lailla niin Itävallassa kuin Myanmarissakin. Jalkapallo on katsotuin urheilulaji (Ranskan MM-ki-sojen otteluiden lähetyksillä 1998 oli yhteensä 33 miljardia televisionkatsojaa)⁵⁰. Viagra on käytetyin potenssilääke (joka sekunti maailmassa niellään kolme Viagra-tablettia). Amerikkalaiset elokuvat ovat maailman suosituimpia. Ulkomaalaisten juhlapäivien kuten ystävänpäivän tai halle-

49 Mitä tänään on osoitteessa www.monoculture.com? Sieltä löytyy marseilalaisen digitoimiston ylläpitämä ranskankielinen sivusto, joka lupaa kaikkien tuotemerkkien ja yritysten uutisia. (Kuva 46) Logoja klikkaamalla pääsee brändiä tai yritystä koskevien uutishakujen kokoelmasivulle.

50 Jälkeenpäin tarkasteltuna FIFA:n julkaisemat katselutilastot olivat liioiteltuja, mutta yhtä kaikki jalkapallo näyttää olleen urheilulajeista katsotuin. Harris 2007.



Kuva 45. Tupakkamainoksia maailman eri maissa. Colors-lehti.

44 Massey 2008, 25.

45 Augé 1992, 34.

46 Augé 1992, 106.

47 Kulttuuri ja viljelys tulevat samasta etymologiasta latinaksi ja englanniksi. Engl. mono - yksi;- culture - viljelys, kulttuuri.

48 Shiva 1999.

weenin juhlinta leviää ympäri maailman.⁵¹

Colors on alaotsikkonsa mukaan *A magazine about the rest of the world*, lehti toisesta maailmasta, tai jäljelle jäävästä maailman loppuosasta. Monokulttuurinumeron kannessa komeilee kuva verilätäköstä, joka ironisesti muistuttaa Disneyn Mikki Hiiri -piirroshahmoa isoine korvineen. (Kuva 47) Kansikuvan perusteella monokulttuuri ei valtaa maailmaa uhrauksitta. Lehdestä voi helposti tehdä tulkinnan, että (amerikkalaiset) suuryritykset määrittelevät, miltä maailma näyttää, mikä on ihannoitava elämäntapa, miten meidän kuuluu elää, kuluttaa ja viettää vapaa-aikamme. Määräävätkö Exxon Mobil ja Disney, miltä maailma näyttää?

Globaalistuminen ei tarkoita yhdenmukaistumista. Masseyn mukaan globaalistuminen luo myös erilaisten kehityskulkujen seurauksena epätasa-arvoa, ja on yksi paikan ainutkertaisuuden lähde.⁵² Lokaliseettutkimuksessa pyritään tutkimaan ja tulkitsemaan kansallisia ja kansaivälisiiä kehityskulkuja ja piirteitä paikallisella tasolla. Maantieteilijöiden Haarni, Karvinen, Koskela ja Tani mukaan kapitalistisen yhteiskunnan levittämisen myötä ei ole enää juuri yhdyskuntia, jotka eivät olisi yhteydessä ja sidoksissa laajoihin suhdeverkostoihin ja siten alttiita niiden ylikansallisille vaikutuksille. Eri yhdyskunnat eivät kuitenkaan kohtaa näitä muutoksia samalla tavalla, vaan paikallisten yhdyskuntien erityispiirteet ja olosuhteet vaikuttavat niiden paikallisiin ilmenemismuotoihin.⁵³

KIRJAILIJA, KAPITALISMIKRITIKKO NAOMI Klein kirjoittaa, kuinka amerikkalaiset eivät koskaa ole olleet tunnettuja herkkyydestään muiden kansojen tapoja kohtaan. Samoihin aikoihin Colorsin monokulttuurinumeron kanssa julkaistiin Kleinin kirja *No logo*, joka käsittelee erityisesti amerikkalaisten brändien maailmanvalloitusta.

Kleinin mukaan Harvardin liiketalouden professori Theodore Levitt julistaa esseessään *The Globalization of Markets*, kuinka jokainen paikallisille tavoille tai mieltymyksille periksi antava yritys epäonnistuu väis-



Kuva 46.

Monoculture.com

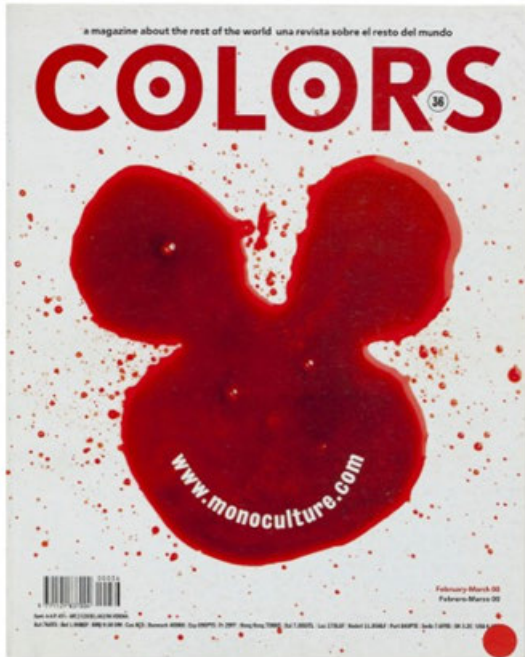
-sivuston brändejä.

Kuva 47. Colors-leh-

den kansi, numero

36, helmi-maaliskuu

2000.



tämättä. Globaalin markkinoinnin ohjeistoksi jo vuonna 1983 muodostunut essee erottelee monikansalliset ja globaalit yhtiöt – ensinmainitut vaihtelevat toimintatapojaan toimintaympäristönsä mukaan, jälkimmäiset pysyvät aina samoina. Jälkimmäiset yhtiöt eivät haaskaa rahaa ’kansallistumiseen’, vaan myyvät samoja tuotteita samoin keinoin kaikkialla – ja menestyvät.⁵⁴ Nämä ’globaalit’ yhtiöt ovat tietysti amerikkalaisia, ja markkinoivat amerikkalaisia arvoja, amerikkalaista unelmaa. Toki ne ovat ymmärtäneet, kuinka maailma on moniarvoinen, eikä kaikissa kulttuureissa olla valmiita ottamaan vastaan kritiikkittä amerikkalaisen unelman kapitalistista ideaa. Kleinin mukaan lääkkeenä tähän ”moninaisuuden markkinointi teki maiminnousunsa ja esittäytyi yleislääkkeeksi kaikkiin globalisoitumisen vaikeuksiin. Eri markkinoita varten ei tarvinnutkaan luoda eri mainontaa, riitti kun kauppasi moninaisuutta sinänsä kaikille markkinoille yhtä aikaa”⁵⁵. Näin monokulttuuri on pakattu moninaisuuden ihannetta. Tällöin saadaan aikaan vaikutelma jostain haluttavasta ja yksilöllisestä. Huvittavimpia esimerkkejä tästä niinsano- tusta valinnan vapaudesta lienevät perinteisiä viiastuskufarkkuja yhtäkkiä eri väreissä myydä alkaneet vaateketjut, tai McDonald’s, joka jossain vaiheessa lanseerasi ’uuden’ konseptin: nyt saattoi valita hampurilaisaterian- sa millä tahansa lisukkeilla (lue: perinteisillä ranskalaisilla perunoilla TAI salaattilla). Jokaiselle jotakin. Vaikka brändit myyvät yhdenmukaisuutta, ne yrittävät pukea sen yksilöllisyyden vaatteisiin, toteaa Klein tämäntyyppisistä markkinoinnista⁵⁶.

Autiomaan laidan baarissa kirjailija James A. Reevesiltä kysytään, mitä hän tekee siellä. ”Road trip. Seeing America”, Reeves vastaa. Kysyjä ihmettelee, miksi hän on matkannut sitä etsiessään koko matkan mantereen halki, vaikka Amerikka on tarjolla jokaisen kotikonnuilla.⁵⁷

MONOKULTTUURISSA ON SELVÄSTI vaaransa ja sen perustan ja seu-

54 Klein 2000, 118–119.

55 Klein 2000, 119.

56 Klein 2000, 120.

57 Reeves 2011, 111.

rausten analysointi ja kritiikki on paikallaan. Kulttuurisessa mielessä on selvänä vaarana alkuperäisen paikallisen kulttuurin jääminen jalkoihin. Mielestäni on kuitenkin ilmeistä, että asia ei ole niin yksiselitteinen. Kuten aiemmin mainitsin, globaalistuminen ei tarkoita automaattisesti yhtenäiskulttuuria, eikä siten myöskään paikkojen identtisyttä, paikkojen monokulttuuria. Paikat ovat vuorovaikutuksessa niihin vaikuttavien kulttuuri-identiteettien kanssa, eivätkä alistu globaalin valloittajan tah- toon mukisematta. Ja toisaalta – ei ole aina varmaa, kuinka tavoittele- misen arvoinen alkuperäinen paikka olisi. Huoltoasemien suhteen tilalla saattaisi olla roskaista jättömaata moottoritien ramppien vieressä, mikä tuskin olisi yhtään autenttisempaa paikalliselle kulttuurille tai vähemmän epäpaikka. Ja toki ilman globaalistunutta kulttuuria kuvasarjani paikkoja (tai epäpaikkoja) ei olisi olemassa; ei fyysisesti, muttei myöskään palve- luina tai työpaikkoina. Beninissä on polttoainejakelu järjestetty hyvin toisenlaisella tavalla. (Kuva 48)

Ympäristön kannalta näen monokulttuurissa ja globaalistumi- sessä myös mahdollisuuden. Kun kerran ymmärretään, kuinka ratkaista ihmisten liikkuminen ympäristöystävällisesti, ideoiden ja tekniikoiden levitys ympäri maailmaa on nopeaa – ja muutos tapahtuu toivottavasti vauhdilla.



Kuva 48. Kpayon, heikkolaatuisen (varastetun) bensiinin ja öljyn myyntiä Porto-Novossa, Beninissä.

ABC-tornien Suomi

MITEN *PLACES TO Stop* ja huoltoasemat sitten edustavat monokulttuuria? Havaintojeni mukaan mitä isommasta liikemerkistä (brändistä) on kyse, sitä todennäköisemmin huoltoasemilla on ketju-uskollisuus ja identtisyys, olipa maa tai paikka mikä tahansa. Ja öljy-yhtiöiden kohdalla kyseessä ovatkin maailman suurimmat yhtiöt. Maailman suurimpien yritysten listalla 10 ensimmäisen joukossa sijat 2-6 on öljy-yhtiöiden valtaamia⁵⁸. Siten ne voivat pitkälti sanella, miltä tietyt ympäristöt näyttävät.

Maailman suurimmat öljy-yhtiöt tosin eivät ole amerikkalaisia. Kymmenen suurimman joukossa on kolme, kahdenkymmen joukossa on vain yksi lisää.⁵⁹ Autoilukulttuuri sen sijaan on amerikkalaista. Motellit, diner-ravintolat ja muut drive-in -pikaruokat tienvarsilla, ruokaostosten teko huoltoasemilla, drive-in -elokuvateatterit⁶⁰ - kaikki hyvin amerikkalaista, kehittyneet kukoistukseensa 1900-luvun puolivälissä, jolloin Yhdysvalloista tuli kansakunta pyörillä⁶¹. Auto vapautti ihmiset maantieteellisistä rajoituksista ja sai heidät liikkumaan. Nyt on käymässä toisin päin: monet palvelut eivät ole saavutettavissa ilman autoa, joten siitä tulee rajoite niille, joilla ei sitä ole.

HUOLTOASEMIEN PERUSTOIMINTAMALLIIN HYVIN sopiva mcdonaldisaatio voidaan kiteyttää seuraavasti: tarkoituksena on tarjota mahdollisimman monelle mahdollisimman hyvin arkeen sopiva, mahdollisimman ennustettava tuote⁶².

58 Fortune 500 2014. Ykkössijalla on kauppaketju Walmart, ja muita sijoja pitävät hallussaan Kiinan sähköyhtiö State Grid, autovalmistajat Volkswagen ja Toyota sekä raaka-ainepörssikauppaa käyvä Glencore.

59 Fortune 500 2014. Toki nämä ovat kuitenkin sijoilla 5, 12 ja 19 maailman suurimpien yritysten joukossa.

60 Drive-in -elokuvateatteriperinne näyttää olevan kuolemassa ainakin Yhdysvaltain itärannikolla. Matkallani New Yorkista Floridaan yritin löytää drive-in -teattereita, mutta niitä ei pikaisen etsinnän perusteella osunut kovinkaan montaa reitille. Teattereita on harvassa ja näytöksiä on vielä harvemmassa, joten se jäi kokematta.

61 Hinckley & Robinson 2005.

62 McDonald's -hampurilaisravintoloiden kehittäneiden veljesten menestyskonsepti: ketjuravintola, jossa on sama ruokalista, sama tuotantomalli, tasainen laatu ja täydellinen ennustettavuus. McDonaldisaatio-käsitteen on lanseerannut Ritzer 1996. Suvanto 2013, 52-55; Ritzer 2008.

OLEN LEHTIKUVAUSKEIKALLA PIKKUPAIKKAKUNNALLA Etelä-Pohjanmaalla. Kesäinen lauantai-ilta alkaa hiipiä ja nälkä yllättää, lounas jäi välistä ja kello on kuusi. Tiedustelen paikallisilta, onkohan täällä joku ruokapaikka. Ei. Entä seuraavassa kylässä, anteeksi kun nassa? Ei. Alavuden ABC on kuulemma lähiseutujen varmin veto, ”tähän aikaan”, kesäisenä lauantai-iltana kuuden jälkeen. Olisin ollut iloinen voidakseni tukea mitä tahansa paikallista pizzayrittäjää, mutta aikani kyselyäni päädyn ajamaan parikymmentä kilometriä ABC-huoltoaseman oranssin tolpan juureen ihmettelemään, kuinka muoviin pakatut kanaleivät näyttivät samalta tulomatkalla Hyvinkäällä, ja Nokialla, ja...

MAINITSEMANI RAVINTOLAPALVELUJEN KATO Etelä-Pohjanmaan pikkupaikkakunnilla on käynyt monilla pikkupaikkakunnilla, joilla ABC-huoltoasema on yhtäkkiä varmin paikka saada ruokaa iltaisin. Ruokakaupan, aamusta yöhön asti auki olevan ravintolan ja polttoainejakelun lisäksi monilla pienemmillä paikkakunnilla saman katon alla voi olla kokoustiloja, kunnan palveluita, apteekki, muita myymälöitä, Alko – siis varsinainen pieni palvelu- ja ostoskeskus. Viidessätoista vuodessa merkittävän osan polttoainemyynnistä vallannut ABC-ketju on myös mullistanut monen suomalaisen pikkukunnan kuntarakenteen ja palvelut. ⁶³ Bensa-asemat rakennetaan yleensä maantien varteen, jotta ohikulkijat voivat pysähtyä. Muutaman kilometrin päästä kunnan keskuksesta sijaitsevat monipuoliset palvelut, pitkät aukioloajat ja valtaväylää kulkevasta liikennevirrasta poikkeavat kävijät takaavat suosion, eikä ihme, että keskustaajaman palvelut näivettyvät.

Lisäksi paikat on rakennettu sopivan neutraaleiksi, hajuttomiksi ja

63 ABC-asemia hallinnoiva S-ryhmä kutsuu asemiaan ”liikenneasemiksi”. Huoltoasema olisikin harhaanjohtava nimitys, sillä autojen huoltopalveluita ABC-asemilta ei yleensä saa: ”liikenneaseman” kolme palvelua ovat polttoainemyynti, ravintola ja S-ryhmän ruokakauppa. Myymälöiden liikevaihdosta puolet tulee polttoaineista ja loput puoliksi päivittäistavaramyymälästä ja ravintolasta. Helsingin Sanomat 29.7.2006.

MAAILMAN SUURIMMAT ÖLJY-YHTIÖT

Royal Dutch Shell (hollantilais-brittiläinen)
Sinopec Group (kiinalainen)
China National Petroleum (kiinalainen)
Exxon Mobil (amerikkalainen)
British Petroleum (BP, brittiläinen)
Total (ranskalainen)
Chevron (amerikkalainen)
Phillips 66 (amerikkalainen)
Eni (italialainen)
Petrobras (brasilialainen)⁶⁴

American Petroleum Instituten (API) mukaan vuonna 2014 yksin Yhdysvalloissa oli 152 995 polttoainemyyntipistettä. Niistä suurimmat öljy-yhtiöt omistavat vain kaksi prosenttia. 58 % Yhdysvaltain huoltoasemista omistaa yhden aseman omistava henkilö tai perhe. Lisensointi- ja brändäysjärjestelyiden kautta yli kolmannes maan polttoainejakelusta tapahtuu kuitenkin API:n jäsenyritysten (suurten öljy-yhtiöiden) brändien alla.⁶⁵

64 Fortune 500 2014.

65 American Petroleum Institute 2015.

AUTOJEN MÄÄRÄ SUOMESSA

1972 – 800 000 henkilöautoa
2012 – 3 000 000 henkilöautoa

HUOLTOASEMIEN MÄÄRÄ SUOMESSA

1972 – yli 2 000 huoltoasemaa
2012 – alle 900

KYLMIEN TANKKAUSASEMIEN MÄÄRÄ SUOMESSA

1990 – 0
2012 – yli 1 000
(Lähde)⁶⁶

2009-2012 suljettiin 110 tankkauspistettä. Huoltoasemaketjujen ykkönen vuonna 2013 on Neste Oil 471 asemalla, ABC:llä on 112 asemaa.⁶⁷

66 Harju 2012.

67 Ylä-Tuuhonen 2013.



Kuva 49. ABC (#1), Finland. 2012.

mauttomiksi, joissa on kaikissa sama tuotevalikoima. Kokonaisuuden täydentävät kauas maisemassa näkyvä, kymmeniä metrejä korkea ABC-torni, kömpelöt liikemerkit ja 'halvat' värit oranssi, keltainen, vihreä⁶⁸. Kokonaisuus on turvallista ja sopii koko kansalle, ihan kaikille. Tarkoituksena on ennustettavuus, joka saa asiakkaat tulemaan uudelleenkin – tämä perinne tulee jo 1960-luvulta amerikkalaisten öljy-yhtiöiden tehokkuusajattelusta⁶⁹.

Vuodesta 1998 rajusti kasvanutta ABC-huoltoasemaketjua on kritisoitu monokulttuurista ja pienten – ihmisten mielissä sympaattisten – paikallisten huoltoasemien ja niiden kuppiloiden (ns. Esson baarien) kukistamisesta. ABC-ketju onkin viime vuosina hieman vaihtanut taktiikkaa, ja alkanut harjoittaa ainakin näennäistä paikallistamista.⁷⁰ Sa-

68 Värien viesteistä ja mielle yhtymistä ovat kirjoittaneet esim. Brusila 1998; Laine 2011.

69 Suvanto 2013, 55.

70 Esim. Savolainen 2015; Ylä-Tuuhonen 2013.

Huoltoasemat kuvataiteessa

AMERIKKALAINEN ED RUSCHA lienee huoltoasemia kuvanneista taiteilijoista tunnetuimpia. Ed Ruschan 1963 julkaisema kirja *Twentysix Gasoline Stations* pitää sisällään nimensä mukaisesti 26 huoltoasemakuva. Ruscha kuvasi sarjansa Route 66 -tiellä Kaliforniassa, kotikaupunkinsa ja lapsuudenkotinsa Los Angelesin ja Oklahoma Cityn välillä – puolet menomatkalla, puolet paluumatkalla. Ruscha on kertonut, että hän päätti kirjan otsikon (siis myös kuvattavien huoltoasemien määrän) jo etukäteen.⁷¹

Omat kuvani Ruschan sarjasta erottaa useampikin seikka. Ruschan kuvat ovat mustavalkoisia päiväkuvia, omissa kuvissani yö ja neonvalot

mankaltaisesta tunnistettavasta brändin mukaisesta arkkitehtuurista on luovuttu muutamien paikoin ja myös tuotevalikoiman yhtenäisyydestä on hieman luovuttu.

Oman työni kannalta ABC-ketjun huoltoasemien rakennukset ovat lähes identtisiä, ja yhden nähtyään on nähnyt ne kaikki. Siten ne eivät myöskään kuvausmielessä ole erityisen kiinnostavia. Valaistuspuoli ABC-ketjulla tosin on aina kunnossa, keltainen hehku loistaa tasaisen varmasti ja ennustettavasti. Arkkitehtuurin kannalta kiinnostavan poikkeuksen tekevät S-ryhmän ostamat vanhat asemat, kuten vanha Mechelininkadun Esso Helsingissä, joka edustaa 1930-luvun funktionaalisuutta. Siksi en ole myöskään kokenut tarpeelliseksi kuvata ABC-asemia sen enempää, vaikka kotimaassa matkustettaessa niitä tulee jatkuvasti vastaan. Toki pysähdyspaikkojeni valintaan vaikuttaa myös haluni olla paikkoihin eksyjä eikä ennustettavuuden etsijä, kuten aiemmin kirjoitin luvussa *Epäpaikat ja niiden etsijät*. (Kuva 49)

ovat suuressa roolissa estetiikan ja kuvan tunnelman luojana. Lisäksi Ruscha päätti etukäteen kuvien määrän⁷², mutta jätti kuvaustyylin paikan päälle. Omalla kohdallani on päinvastoin. (Kuvat 50-52)

Taidehistorioitsija Margaret Iversenin mukaan valokuvatessa ennalta asetetut ohjeet tai toimintametodit ”saavat asiat tapahtumaan”, luovat ne todeksi, sen sijaan että valokuva kuvaisi jotain olemassaolevaa. Ruschan kuviin on kyse juuri tästä. Ruscha käsitti kuvansa tallenteina suuren mit-

72 Ruscha oli myös jo suunnitellut kirjan nimen ja kannen, ennen kuin yhtäkään kuvaa oli otettu. Tätä Iversen kutsuu *automaticityksi*; Ruschan systemaattisen (automaattisen) toiminnan lähtökohdina olivat hänen itsensä asettamat kuvausohjeet (metodi), auto, tie ja kamera. Iversen 2010, 16-18.

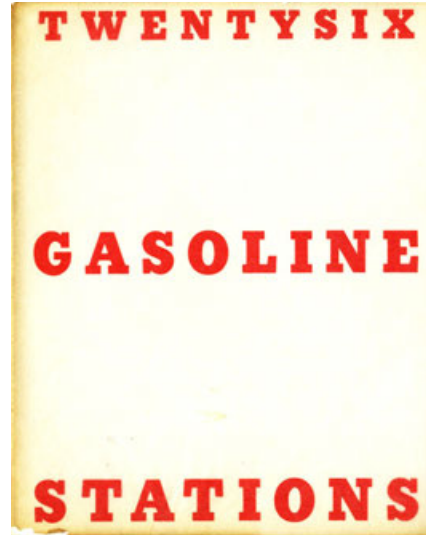
71 Iversen 2010, 16.

takaavan ready-made -objekteista, joina hän huoltoasemia piti. Siten ne olivat ”snapshots of anti-landmarks or poor monuments along the route home”.⁷³

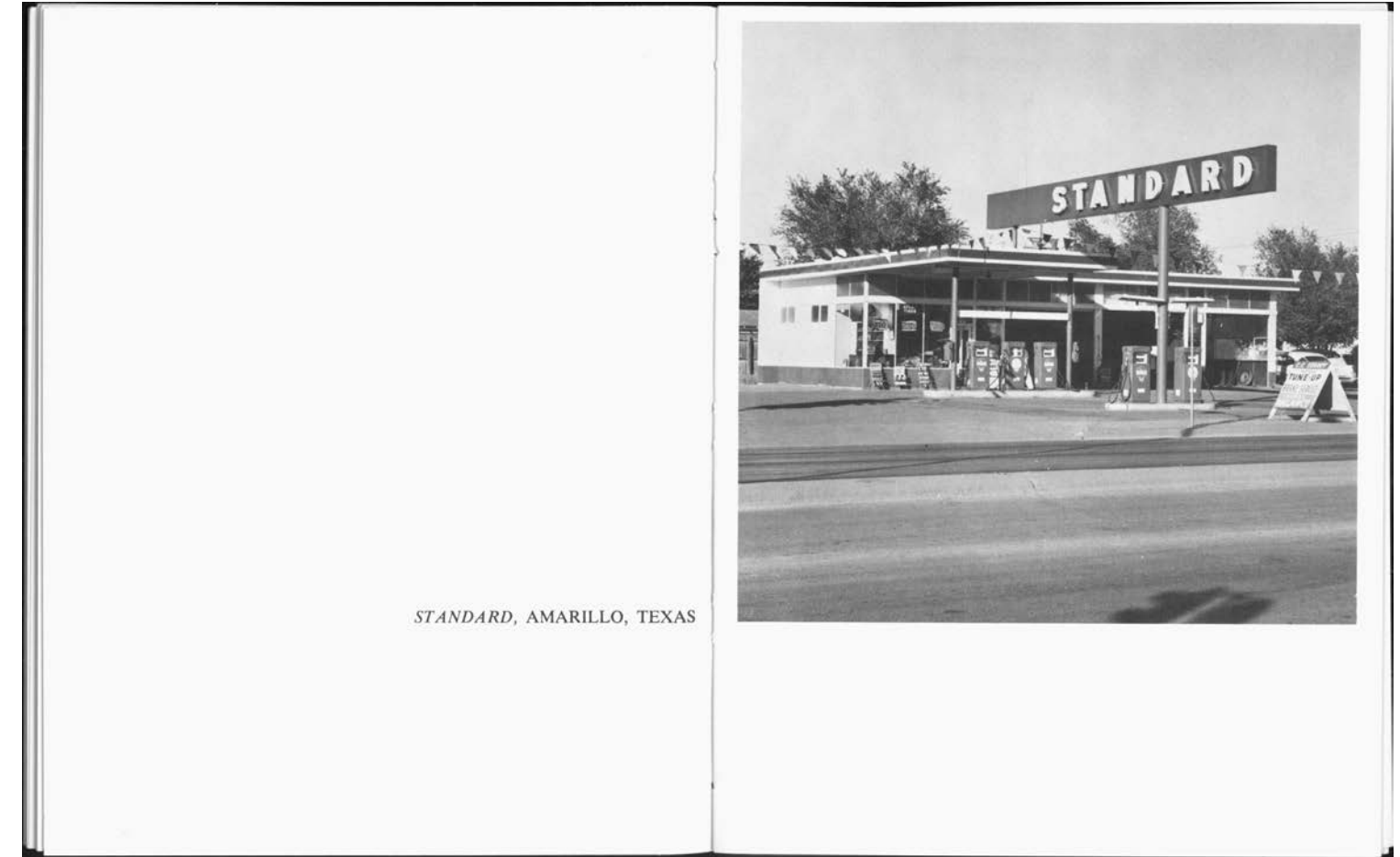
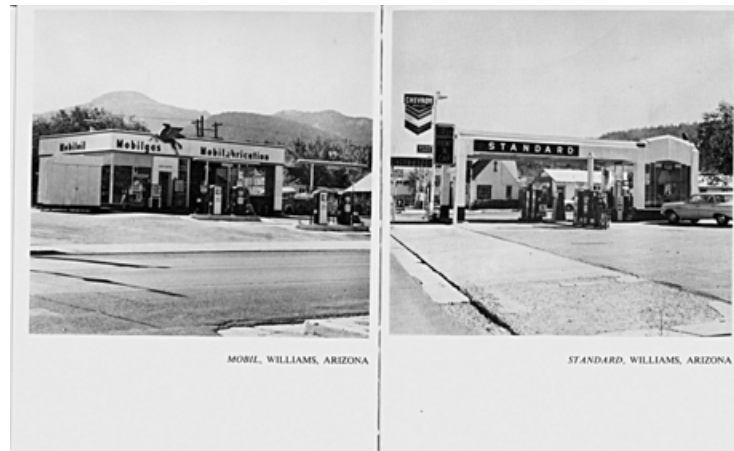
Omassa sarjassani olen halunnut korostaa monumentaalisuutta, joi-
ta yö ja neonvalot alleviivaavat. Tämä on erityisesti esteettinen valinta,
mutta myös ideologinen: individualistinen autokulttuuri luo tienvarret
täyteen epäpaikkojen monumentteja, mitä en voi pitää hyvänä asiana
– siten suhtautumiseni on liioitteleva, tietystä määrin ironisesti monu-
mentaalisuuteen suhtautuva. Pysin tekemään rumista huoltoasemista
mahdollisimman kauniita kuvia.

TYÖSKENTELYMETODINI ON JOTAIN Ruschan snapshottien ja Beche-
reiden järjestelmällisyyden väliltä. Ruscha loi itselleen ohjeet etukäteen ja
jätti loput sattuman varaan, kun taas Becherit etsivät oikeaa kuvakulmaa
paikan päällä suunnitellen ja eri vaihtoehtoja tarkkaan etsien. Itse päätin
metodin etukäteen: ikuistan pysähdyspaikkani, mutta vain öisin. Toisaal-
ta olen ikuistanut monia paikkoja vain sen takia, että niistä saa hyvän
kuvan. Ja taustalla kajastelee Bechereiden kaltainen ajatus siitä, kuinka
tämä on dokumentaatio muuttuvasta tai katoavasta kulttuurista.

Myös Ruscha valitsi jättää enimmäkseen ihmiset ja autot kuviensa ul-
kopuolelle. Itse en noudattanut tätä useammastakaan syystä. Ensinnäkin
usein en voinut valita kuvausajankohtaa, jolloin otin kuvan sellaisena,
kun se oli tarjolla. Myös niissä paikoissa, joissa saatoin valita kuvaus-
ajankohdan, ei paikkaa ollut usein siltikään mahdollista kuvata ilman
ihmisten läsnäoloa (saati autojen). Esimerkiksi New Yorkissa Manhatta-
nilla olin usein liikkeellä hiljaisimpaan aikaan arkiöisin kolmen-neljän
tienoilla. Kuviissa on silti parhaimmillaan kymmeniä takseja kuljettaji-
neen. Toiseksi jos olisin ”putsannut” elämän merkit kuvistani, olisi minun
mielestäni pitänyt kiinnittää erilaista huomiota kompositioon ja skaa-
laan. Kuvista olisi pitänyt tehdä perspektiiviltään identtisiä Bechereiden
tyyliin. Monissa paikoissa se olisi ollut lähes mahdotonta, eikä se toisaalta
olisi sopinut roadtrip-henkiseen työskentelymetodiini. Ja kolmantena



Kuva 50. Ed Ruscha: *Twentysix Gasoline Stations*. 1963. Kansi.
Kuva 51. Ruschan kirjan kuvia.

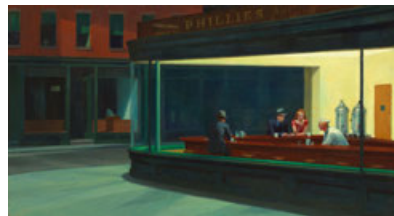


Kuva 52. Ed Ruscha: *Twentysix Gasoline Stations*. 1963.

⁷³ Iversen 2010, 15-17.



Kuva 53. Edward Hopper: *Gas*. 1940.



Kuva 54. Edward Hopper: *Nighthawks*. 1942.

kohtana – aseman katoksen valokeilassa olevat ihmiset tuovat tietynlaista teatraalisuutta kuviini. Pidin myös siitä, että niissä on vaihtelua, erilaisia yksityiskohtia. (Ks. esim. kuva 79)

MONI ON KOMMENTOINUT joidenkin *Places to Stop* -sarjani kuvien muistuttavan amerikkalaisen Edward Hopperin maalauksista. (Kuvat 53 ja 54) Yksi näistä on *N1 (#2)*, *Iceland*, joka on Hekla-tulivuoren kupeessa keskellä laavaerämaata kuvattu yksinäinen huoltoasema. (Kuva 40) Siinä on Hopperin öljyvärimaalauksille tyypilliset vahvat värit ja kontrastit. Hopperin tyyli muodostuu linjoista ja yksityiskohtien puutteesta. *N1 (#2)* -kuva on kuitenkin kuin yhdistelmä useammasta Hopperin maalauksesta, koska hänen *Gas* -huoltoasemamaalauksessa ei ole öistä tunnelmaa, toisin kuin tunnetussa *Nighthawks* -maalauksessa. Maailman laidalla olemisen tunnelmaa maalauksessa on kylläkin kuten islantilaishuoltoasemassanikin.

YKSI VIIME VUOSIEN hämmäntävimmistä huoltoasemakuvista on saksalaisen Julian Faulhaberin kuva *Tankstelle*, 2008. (Kuva 55) Kuvasta voisi luulla, että kyseessä on pienoismalli, niin puhdas asema on, jopa ruoho on ojennuksessa. Faulhaberin salaisuutena on kuvata rakennettua ympäristöä juuri sen valmistumisen jälkeen, jolloin käyttäjät eivät ole vielä päässeet sotkemaan ympäristöä⁷⁴. Tankstelleä ei ole avattu vielä. Jotain samaa on kuvaamassani *La Station U* -asemassa. Ranskalaisasema on avattu vain muutamia viikkoja aiemmin. (Kuva 56)

ED RUSCHAN JÄLKEEN huoltoasemakuvien esittämisen standardiksi on muodostunut 26 kuvan sarjat. Näin huoltoasemia Ruschan kulttimaineeseen nousseen kirjan ja kuvasarjan jälkeen kuvanneet tekijät ovat halunneet toisaalta tuoda ilmi, että ovat tietoisia Ruschan teoksesta, ja toisaalta halunneet liittää oman näkemyksensä tähän huoltoasemakuvauksen kaanoniin.

⁷⁴ The Metropolitan Museum of Art 2015.



Kuva 55. Julian Faulhaber: *Tankstelle*. 2008.



Kuva 56. *La Station U*, France. 2012.

Norjalaistaiteilija Jan Freuchen esittää sarjassaan *26 Gasoline Stations* (2008) kaatuneita huoltoasemia. (Kuva 58) Sarja on hämmäyttävä: Miksi katokset ovat kaatuneet, ollaanko niitä purkamassa vai onko myrsky iskenyt? Mistä Freuchen on löytänyt näin monta kallellaan olevaa asemaa? Vastaus kuuluu: internetistä. Freuchen on käyttänyt löytämiään kuvia myrskyjen kaatamista huoltoasemista ja yhdistänyt ne Ruschan tyyliin 26 kuvan sarjaksi.⁷⁵

Ranskalainen Eric Tabuchi on todellinen keräilijä. Hän on julkaissut useita kirjoja, joissa on erilaisia kuvakokoelmia maanteiden varsilta. Tabuchilla on valokuvasarjoja hylätystä asemista *Twenty-six Abandoned Gasoline Stations* (sarjat 1 ja 2) sekä kierrätetyistä *Twenty-six Recycled Gasoline Stations*. Kuten Ruschalla, Tabuchin hailakoissa värikuvissa on olennaista näennäinen suunnittelemattomuus. (Kuva 59)

Islantilainen valokuvaaja Spessi on kuvannut kirjaansa *Bensin* islantilaisia huoltoasemia. Spessin kuvissa on vahvasti roadtrip-henki. Spessi on kulkenut moottoripyörällä ympäri Islantia ja mielestäni sen voi aistia – niissä on jotain yksinäisen matkaaajan henkeä. (Kuva 57)

⁷⁵ Limerick City Gallery of Art 2009.



Kuva 57. Spessi: sarjasta *Bensin*. 1999.



Kuva 58. Jan Freuchen: *26 Gasoline Stations*. 2008.



Kuva 59. Eric Tabuchi: *Twenty-six Abandoned Gasoline Stations*. 2002–2008.

Arkkitehtuuri, rakennettu ympäristö ja valokuvaus

FILOSOFI, FENOMENOLOGI GASTON Bachelardin lähestymistapa tilaan ja todellisuuteen on perustavanlaatuisesti fenomenologinen⁷⁶, hän tarkastelee todellisuutta sellaisena ja siten kuin se ilmenee meille. Bachelardille todellisuus on kuvallista: hän ei etsi todellisuutta kuvien takaa eikä kuva ole hänelle todellisuuden jäljennös.⁷⁷ Bachelard haluaa tarkastella ”onnellisen tilan kuvia”, ja tätä hän nimittää *topofiliaksi*, jonka tarkoituksena on määrittää omistettujen, ihmisille merkityksellisten ja rakastettujen tilojen inhimillinen arvo.⁷⁸ Maantieteilijä Yi-Fu Tuanin määritelmän mukaan topofilian – ilon ja yhteenkuuluvuden ympäristön kanssa kokemisen – vastakohtana on *topofobia*, jossa esiin tulevat paikkaan liittyvät negatiiviset tunteet⁷⁹.

Bachelard kirjoittaa kuinka ihminen vähitellen juurtuu johonkin, talosta ihmisen turvapaikkana. Turvapaikkaan liittyy kuitenkin myös menneisyys ja historia, todellisuus ja sen mahdollisuus, sekä ajatuksissa että uneksinnassa. ”(...) Talo on yksi suurimmista ihmisen ajatuksia, muistoja ja una yhteen kokoavista voimista.”⁸⁰

Puhuessaan talosta Bachelard ei tarkoita vain kotia, vaan rakennuksia laajemminkin. Hän tarkoittaa topos-analyysillaan kotoisen elämäme paikkojen systemaattista psykologista tarkastelua. Ihmisen muisti koostuu peräkkäisistä kokemuksista, joissa ihminen kiinnittyy olemisen pysyvyyden tiloihin. Tila ”varastoi tiivistynyttä aikaa tuhansiin hunajakennoihinsa”. Tämä on tilan tehtävä Bachelardin mukaan.⁸¹

Bachelardin *Tilan poetiikan* tärkein teema on koti. Tämä sopii mielestäni myös huoltoasemiin, vaikka niissä ei näennäisesti olekaan kyse

kodista: vierailta seuduilla matkatessa haemme helposti turvaa ja ”kotiä” tutuista paikoista ja rakennuksista, joiden funktion tunnemme. Tähän perustuu mielestäni esimerkiksi suomalaisen ABC-ketjun huikea menestys: helposti lähestyttävissä muodossa tärkeimmät palvelut, samalla konseptilla kaikkialla. Kuten joku irvaili: ABC-asemat erottaa toisistaan vain se, onko wc sisään tullessa vasemmalla vai oikealla. Kotiin liittyy tutuus ja tunnettavuus, jota voi huoltoasemien tapauksessa löytää mistä vain.

ARKKITEHTI, PROFESSORI JUHANI Pallasmaan mukaan ”1960-lopulle asti arkkitehtuurin ajatusmaailmaa hallitsi modernismin⁸² positivistinen, rationaalinen ja esineellistävä ajattelutapa. Keskeisessä asemassa sekä arkkitehtuurin teoriassa että suunnittelukäytännössä olivat funktionaalisuus ja rakenteellisuus sekä tila ja muoto formaalisina ja korostetun visuaalisina käsitteinä”. Bachelard toimi innoittajana, jotta arkkitehtuuria alettiin nähdä ”pelkkien aineellisten objektien sijasta sen kohtaamisen välittämänä mentaalisina kuvina”, kuten Pallasmaa kirjoittaa.⁸³ Pallasmaan mukaan modernismi on ollut koti älylle ja silmälle, mutta kehon ja muut aistit, kuten muistot ja unelmat se jättää kodittomaksi⁸⁴.

Augé kirjoittaa, kuinka ilman näkyvää monumenttia historia jäisi abstraktille tasolle ihmisen silmien edessä. Siten rakennettu ympäristö viestittää, kuinka jotain on ollut ennen, ja tulee jäämään jäljelle hänen jälkeensä.⁸⁵

FENOMENOLOGI MAURICE MERLEAU-PONTYN koko filosofinen tuotanto keskittyy havaintoon ja erityisesti näköaistiin. Hänelle näköaisti liittyy ruumiiseen: kuinka ihmiskeho on yksi objekti maailmassa muiden

⁷⁶ Fenomenologia – oppi ilmiöistä; filosofian suuntaus joka tutkii todellisuuden ilmenemistä ihmiselle hänen kokemusmaailmassaan. ”Fenomenologia haastaa perinteisen subjekti-objekti-jaoittelun asettumalla siihen missä todellisuus syntyy. Se ei siis ajattele todellisuutta jonain ensin olemassa olevana, jota subjekti voisi sitten havainnoida, vaan tarkastelee todellisuutta sen todellistumisessa”, kirjoittaa kääntäjä Tarja Roinila Tilan poetiikan esipuheessa. Roinila 2003, 12.

⁷⁷ Bachelard 2003, 65.

⁷⁸ Bachelard 2003, 65.

⁷⁹ Tuan 1974. Myös esim. Haarni ym. 1997, 17.

⁸⁰ Bachelard 2003, 74–80.

⁸¹ Bachelard 2003, 82–83.

⁸² 1900-luvun alusta vallalla olleeseen modernistiseen arkkitehtuuriin liittyy innostus tekniseen elämäntapaan ja massatuotantoon, toiminnallisuuden eli funktionaalisuuden korostaminen. Toisaalta myös Le Corbusierin kaltainen ”sankariarkkitehtuuri” kuuluu modernismiin. Modernismin pääasiallisena kautena arkkitehtuurissa pidetään 1930–1970-lukuja. Makkonen 2012, 4–5.

⁸³ Pallasmaa 2003, 487.

⁸⁴ Pallasmaa 1996, 10.

⁸⁵ Augé 1992, 60.

objektien joukossa, ja samalla vuorovaikutuksessa niiden kanssa.⁸⁶

Teknologian ja silmän yhteys on aiheuttanut nykyaikaa hallitsevan maailman simultaanisuuden mielessämme. Aika ja tila on romahtanut (collapsed), kirjoittaa Pallasmaa (– kyseessä on siis tila-aika-tiivistymä, kuten Massey kirjoittaa). Seurauksena elämme jatkuvasti tihenevässä nykyhetkessä, jossa nopeus ja samanaikaisuus aiheuttaa tilan ajallistumista ja ajan tilallistumista. Tilojen ja paikkojen kuvat ovat tulleet tuottamisen ja kuluttamisen kohteiksi, kuten mitkä tahansa muutkin kulutushyödykkeet.⁸⁷

Relphin mukaan kuva (mielikuva) paikasta ei ole vain valikoiva abstraktio paikasta ja sen objektiivisesta todellisuudesta, vaan tarkoituksellinen tulkinta siitä, mitä paikan uskotaan olevan tai mitä se voisi olla. Siten ihmisten aikeet paikan suhteen vaikuttavat sen esitykseen ja tulkintaan.⁸⁸

JOS TULKINTA JA kokeminen on muuttunut, myös itse arkkitehtuuri on kehittynyt. Kreikkalainen perinteinen arkkitehtuuri oli erityisesti kehittyntä silmänilon painotuksella, kaikkine optisten korjausten systee-meineen⁸⁹. Pallasmaan mukaan nykyaikainen kaupunkiarkkitehtuuri sen sijaan on enenevässä määrin ”silmän kaupunki” (city of the eye), joka on tarkoitettu nähtäväksi nopeasti moottorisoidulla ajoneuvolla liikkuesssa, tai jopa yleisnäkymänä lentokoneesta. 1900-luvun loppupuolella arkkitehtuuri on siirtynyt voimakkaasti tilallisen ja materiaalsen kokemuksen tuottamisesta ensisijaisesti sävyttämiseen ja muistettavan visuaalsen kuvan tuottamiseen. Arkkitehtuuri on ottanut käyttöönsä mainospsykologian: tarkoituksena on houkuttelemine ja välitön vakuuttamine. Siten rakennukset ovat muodostuneet visuaalisiksi tuotteiksi, jotka ovat erkaantuneet olemassaolonsa perustasta. Arkkitehtuuri on menettänyt fyysisen olemuksensa ja muodostunut kuvaksi, jota tarkkailemme katsojina.⁹⁰

86 Merleau-Ponty 1993. Tästä kirjoittaa myös Pallasmaa 1996, 11.

87 Pallasmaa 1996, 12–13.

88 Relph 1976, 56.

89 Pallasmaa 1996, 16.

90 Pallasmaa 1996, 18–20.

Pallasmaa argumentoi, kuinka fyysinen kokemine on jäänyt vähemmälle: vaikka olisimme paikan päällä, kokemus kuvallistuu mielessämme. Tätä tila-aika -tiivistymä on varmasti myös voimistanut. Internetin aikakaudella, kuvatulvan keskellä voimme kokea enemmän ja nopeammin kuvien välityksellä. Vaikka Pallasmaa tarkoittaa fyysistä, konkreettista arkkitehtuurin (ja siten tilan) kokemusta, koko kokemusmaailmamme on samalla kuvallistunut, koska kuvatulva tarjoaa niin paljon uusia mahdollisuuksia kokemiseen käymättä itse tilassa tai paikassa, liikkumatta ruutemme äärestä mihinkään.

Sitten Pallasmaan kirjoituksen 1996 on tapahtunut huikea kehitys valokuvauksen saralla: kännykkäkamerat. Arvioiden mukaan neljällä miljardilla eli 55 prosentilla maailman ihmisistä on käytössään puhelin, jossa on kamera.⁹¹ Ja koska kännykkää pidetään aina mukana, myös kamera on aina mukana. Kokemine on etääntynyt entisestään, koska nyt myös muut kuin valokuvaajat tai valokuvauksen intohimoiset harrastajat kokevat tapahtumat ja paikat kameransa välityksellä. Kuvien jakamine sosiaalisessa mediassa validoi kokemuksen.

SVERKER SÖRLININ MUKAAN jälleen herännyt kiinnostus tutkia maisemaa on saanut innoituksensa erityisesti Yhdysvalloista, ja pohjautuu amerikkalaiseen liikkumiskulttuuriin ja maahanmuuttoon. 1950-luvulta lähtien moderni maisematutkimus onkin ”kulttuurimaiseman tutkimusta”, joka ei tee eroa taistelukentän tai pilvenpiirtäjän välille. Se ottaakin huomioon, että mikä tahansa paikka voi olla maisema.⁹²

NEW TOPOGRAPHICS -RYHMÄN valokuvaajat ovat seuranneet tätä ajatusta. Maisema ja arkkitehtuuri nousivat 1970-luvulla amerikkalaisen New Topographics -valokuvaajaryhmän myötä osaksi yhteiskunnallista viittekehystä valokuvassa ensi kertaa sitten 1930-luvun⁹³. Alun perin valokuvakeskus George Eastman Housessa New Yorkin Rochesterissa 1975

91 Ahonen 2014.

92 Sörlin 2002, 14–15.

93 Saarto 2006.

järjestetyn uudenlaisen koulukunnan muodostaneen näyttelyn otsikko oli *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*. Kuraattori, taidehistorioitsija Britt Salvesen kirjoittaa, kuinka kuvien aiheiden tunnistamien ei ole vaikeaa: puhelinlankoja, asuntovaunuja, parkkipaikoja, motelleja ja moottoriteitä; kuvien lukemine ja tulkinta sen sijaan on vaikeaa. Huomattavaa on, että ihmisiä kuissa ei juurikaan näy, vaikka niissä on kyse ihmisen elin- ja toimintaympäristöstä. Kuvaustyyli on arkipäiväistä ja tasapäistävää vailla suurta ilmaisuvoimaa, tarinaa tai kau-neutta.⁹⁴ Ryhmään kuului kymmenen valokuvaaja, joiden joukossa olivat Robert Adams, Bernd ja Hilla Becher, Lewis Baltz ja Stephen Shore⁹⁵. (Kuvat 60 ja 61)

Ed Ruschan vaikutus näkyy New Topographicsin kuvaajien työssä, vaikkei hän ryhmään kuulunutkaan. Kuvaajat näkivät maiseman ja rakennetun ympäristön hyvin eri tavalla kuin sitä oli totuttu näkemään.⁹⁶ Taustalla vaikuttivat kriittiset ajatukset maankäytöstä, ympäristön tilasta ja kansallisisentiteetistä. Alkuperäisen *New Topographics* -näyttelyn kuraattori William Jenkinsin mukaan näyttelyn suhtautumine oli kuitenkin ennemminkin ”antropologine kuin kriittinen”.⁹⁷ Kuraattori, valokuvatutkija Charlotte Cottonin mukaan oli ennenkuulumatonta, että näitä aiheita käsiteltiin käsitetaiteen keinoin, taidegalleroiden maailmassa⁹⁸.

New Topographicsin pohjalta Becherit perustivat Düsseldorfin koulukunnan (The Düsseldorf School of Photography)⁹⁹, jonka käsitteellistä arkkitehtuuria ja maisemaa käsitteleviä kuvaajia pidetään erittäin kor-

94 Salvesen 2010, 11.

95 Muut kuvaajat olivat Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott ja Henry Wessel Jr. Salvesen 2010.

96 Stephen Shoren mukaan ”Ruschan työ on saattanut ärsyttää tiettyjä taidemaalimassa, mutta minulle ja ystävilleni hänen kirjansa olivat ilonaihe”. Kuraattori Jenkins on jälkeinpäin katunut päätöstään olla ottamatta Ruschaa mukaan näyttelyyn, jonka hän halusi pitää ”valokuvallisena”. Ruschan kirjateokset eivät sopineet formaattinsa puolesta George Eastman House -valokuva-keskuksen profiiliin, vaikka ne ovat olleet lähtölaukauksena koko New Topographics -ryhmän ajattelulle. Salvesen 2010, 26–27.

97 Salvesen 2010, 12.

98 Cotton 2004, 83.

99 Gronert 2009.



Kuva 60. Stephen Shore: *U.S. 97, South of Klamath Falls, Oregon, 1973*.

Kuva 61. Robert Adams: *Mobile Homes, Jefferson County, Colorado, 1973*.





Kuva 62. Lewis Baltz: sarjasta *South Corner, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa*. Sarjasta *New Industrial Parks*. 1974.

keassa arvossa tämän päivän valokuvataidekentällä.¹⁰⁰ New Topographic-sin Baltzia (kuva 62), Bechereitä (kuva 63) ja varsinkin heitä seurannutta Andreas Gurskyä pidetään malliesimerkkeinä niin kutsutun *deadpan*-valokuvataiteen edustajista. Cottonin mukaan *deadpan* on äärimmäisen viileä ja etäännytetty valokuvausyyli. Näin luodaan vaikutelma neutraaliudesta ja jätetään katsojalle tulkinnanvaraa. Kyseessä on kuitenkin hie-man harhaanjohtavaa objektiivisuutta: valokuvaaja valitsee tarkoin mihin suuntaa kriittisen kameransa katseen muttei paljasta kaikkea aiheestaan, vaan luo odotuksen. Siten katsojalle luodaan oletus tulkintaan, reaktioon ja aiheen – yleensä nykyaikaisen elämänmenon – kritiikkiin.¹⁰¹ Itselleni tämäntyylinen lakoninen estetiikka aiheuttaa reaktion: ”No mitä sitten!?”. Ja siihen on pakko vastata – siten se saa kyseenalaistamaan, pohtimaan ja keskustelemaan.

Marjaana Kella kirjoittaa *de-skillingistä*, joka tarkoitti amatöörimäistä, lakonista ja persoonatonta otetta valokuvaukseen ja mainitsee Ruschan ja hänen valokuvakonseptualistiset kirjansa tunnetuimpana esimerkkinä 1960-luvulta.¹⁰² Oman tulkintani mukaan *deadpan*-tyyli on kehittynyt

100 Myös taloudellisesti: Düsseldorfin koulukunnan Andreas Gurskyn teokset ovat maailman kalleimpien valokuvien joukossa. Ricketts 2014.

101 Cotton 2004, 80–113.

102 Kella 2014, 177–180.



Kuva 63. Bernd ja Hilla Becher: *Duisburg-Huckingen, D.* 1970.

tästä, mutta varsinkin 1990- ja 2000-luvuilla se on viety teknisesti huippuunsa. Siten on hieman ironista, että varsinkin Gursky tietokoneella tuotettuine kuvineen ja äärimmäisen viimeistelyine printteineen on tavallaan perinyt *deadpan*-estetiikkansa ’amatöörimäiseltä’ Ruschalta. Jos Ruschan teokset vaikuttavat puolihuolimattomilta, Gurskyn teoksia ei sellaisina voi pitää.

OMAA TYÖTÄNI YHDISTÄÄ New Topographicsiin aiheen banaalius. Pidän myös heidän tavastaan esittää yhteiskunnallista kritiikkiä ja huomioita haastavalla tavalla, joka ei aliarvioi katsojaa. Toisaalta olen valinnut kuvata huoltoasemat öisin, jolloin värikäs keinovalaistus estetisoi arkipäiväisen ympäristön voimakkaasti ja pelkistää rakennukset ja niiden häivytetyt ympäristöt monumentaalisiksi. Tämä puuttui New Topographicsin kuvaajien mustavalkotyöskentelystä, mutta on toisaalta läsnä Düsseldorfin koulukunnassa. Siten rakennetun ympäristön ja yhteiskunnan kritiikki on työssäni läsnä hienovaraisemmin. Aihe ei ole kuvissani yhtä etäännytetty kuin *deadpan*-estetiikassa. Pysin kuitenkin ottamaan etäisyyttä kuvien konkreettiseen aiheeseen – huoltoasemarakennuksiin – esittämällä ne sarjana.

Valokuvallisen representaation suhde todellisuuteen: paikan kokemuksen esitys

USEIN VALOKUVAAJIEN – ja ylipäätään taiteilijoiden – kuulee tuskaillevan sitä, kuinka kaikki on jo tehty. Paikan kokemus voidaan kuitenkin esittää monin tavoin, sillä kuten aiemmin toin esiin, yhtä paikan kokemusta ei ole. Sörlin argumentoikin, että yksi taiteen tehtävistä on luoda maisemia¹⁰³. Relphin mukaan kahdella ihmisellä ei ole samanlaista kokemusta paikasta, joten myös tuotetut kuvat ovat erilaisia¹⁰⁴. Lisäksi Susan Sontagin mukaan ”todellisuudesta on tullut yhä enemmän sitä, mitä kameran avulla meille näytetään”¹⁰⁵. Elokuvaohjaaja Jean-Luc Godardin mukaan ”valokuva ei ole todellisuuden heijastuma, vaan tuon heijastuman todellisuus”¹⁰⁶.

Tästä päästään muna vai kana -kehään: Kumpi siis onkaan todellista – se mitä kuva meille näyttää, vai se millaiseksi todellisuus tuotetaan (olemassa olevan tai kuvitellun) kuvan perusteella?

KUVIEN LUKEMINEN ON Stuart Hallin mukaan tulkinnallinen prosessi, jossa katsoja limittää representaatiot aiemmin näkemiinsä kuviin, kulttuurissa esitettäviin muihin kuviin ja omakohtaisiin mielikuviin ja käsityksiin.¹⁰⁷

Huoltoasemista yleensä jokaisella joskus auton kyydissä olleella on jonkinlainen kokemus. Ne ovat tuttuja paikkoja, jos ei muuten, niin mielikuvana. Vaarana kuvasarjassani onkin, että katsoja kategorisoi kaikki kuvat kertavilkaisulla: tässä on kuvia huoltoasemista, entäs sitten? Tarkempi tarkastelu paljastaa eroavaisuuksia ja yhteneväisyyksiä, joita kategorisesti huoltoasemia ajatellessa ei välttämättä tule ajatelleeksi. Tähän olen pyrkinyt nimenomaan esittämällä sarjassa laajan otannan huoltoasemia eri maista ja eri alueilta. New Yorkissa huoltoasemat ovat

täynnä takseja. New Jerseyssä tankkaajat eivät nouse autoistaan, vaan heitä palvellaan. Suomessa itsepalvelu on kunniaa, ja automaattiasemia on paljon. Luxemburgissa huoltoasemalta voi myös ostaa uuden auton. Sateisessa ja tuulisessa Islannissa huoltoasemilla ei ole katoksia, vaikka siellä niitä ehkä eniten tarvittaisiin. Kreikassa mittarikentän vieressä on aina muutama istumapaikka kylälaisten tapaamiselle.

REPRESENTAATIO TARKOITTAÄ KONKREETTISTA kuvaa, kielellistä kuvausta tai näiden kokonaisuutta¹⁰⁸. Kuvien merkitykset rakentuvat sen perusteella, että kuvat muistuttavat kohdettaan ja ovat konkreettisesti suhteessa niissä esitettäviin asioihin: ne ovat ikonisia tai indeksisiä. Ikonisuudella tarkoitetaan sitä, että kuva muistuttaa tiettyä kohdetta, indeksisyydellä taas sitä, että kuva on muodostunut fyysisessä prosessissa häiriöittä ja on siten suorassa yhteydessä kuvaamaansa asiaan. Määriteltäessä representaatio visuaalisen ja verbaalisen esityksen kokonaisuudeksi voidaan analysoida niiden yhteisvaikutuksessa tuotettuja esityksiä.¹⁰⁹

Places to Stop on representaatio kahdella tavalla. Ensinnäkin kuvat ovat huoltoaseman ikonisia representaatioita. Toiseksi ne viittaavat tiettyyn tavaramerkkiin ja paikkaan, sillä kuvasarjan kaikki kuvat ovat nimettyjä aseman (ketjun) nimen mukaisesti (- ja järjestysnumerolla, saman ketjun asemia ollessa useita samasta maasta -) ja maalla, esim. *Seo, Finland*. (Kuva 1)

Aluksi nimesin kuvat jonkun itse kuvista nousseen tekstin, sanan tai pienen lauseen mukaan. Esimerkiksi *Shell, Germany* oli nimetty *Liter Sparen, Germany*, sillä yksi kuvan näkyvimmistä teksteistä oli Liter Sparen (”säästä litroja”) –mainosplakaatin otsikko, samoin *Karl Oil, Czech Republic* kulki nimellä *Ropack, Czech Republic* kuvassa näkyvän rekan kyljen tekstin mukaisesti (Todellisuudessa rekan kylkiteksti sanoo Euro-pack, mutta kuvassa siitä näkyy vain kirjaimet ”ropack”). (Kuva 64) Ajat-

108 Hall 1997, 15–19.

109 Mäkiranta 2010, 101–102; Seppänen 2002, 178–180.



Kuva 64. Karl Oil, Czech Republic. 2010.

telin siten etäännyttäväni asemat jonkinlaisiksi metapaikoiksi, ja samalla tuovani esiin kielen ja sen kulttuurisen kytköksen. Nimien valintatapa oli pragmaattinen ja intuitiivinen: se teksti, joka kuvaa tietokoneella käsitellessä jäi päälimmäisenä mieleen.

Totesin tämän kuitenkin liian kryptiseksi ajattelutavaksi. Portfolionäytöissä kuvia näyttäessäni sain usein selittää tätä, ja palaute oli sen osalta vaisua tai lähinnä hienoista ihmettelyä. Ymmärsin, että jos teksti ei monissa kuvissa näy edes portfoliokoossa vaan sen nähdäkseen täytyy katsoa suurennosta. Aina tämä tietysti ei tullut esille. Ropack vielä voisi monen korvaan olla tsekkiläinen paikannimi, mutta Liter Sparen –lausahdus hämmästyttää saksan kielen taitajia, ja siinä vaiheessa monet yleensä kiinnittivät asiaan huomiota ja esittivät ihmetyksensä.

Lopulta niin monen sarjallisesti työskentelevän kuvaajan esimerkkiä seuraten päätin luopua tästä kikkailusta ja siirtyä nimeämisen perusasioihin: aseman nimi ja maa, tarvittaessa järjestysnumero mikäli saman ketjun asemia on useita samasta maasta.

STUART HALL ESITTELEE on kolme tapaa representaation analyysiin: heijastusteoreettinen, intentionaalinen ja konstruktionistinen. Heijastusteoreettinen näkökulma tarkastelee, vastaako representaatio todellisuutta. Intentionaalinen lähestymistapa on kiinnostunut siitä, mitä teoksen tekijä on halunnut representaatiollaan ilmaista ja millaisia merkityksiä tekijä lataa teokseen omista motiiveistaan lähtien. Konstruktionistisessa analyysissä taas tarkastellaan, kuinka representaatio rakentaa todellisuutta kielen välityksellä – siis kuinka merkitykset rakentuvat kielellisissä ilmauksissa ja representaatiojärjestelmissä. Näin siis kuvakieli luo itsessään todellisuutta, ei vain heijasta sitä.¹¹⁰

Näistä kolmesta analyysin näkökulmasta olen lähtökohtaisesti eniten kiinnostunut heijastusteoreettisesta näkökulmasta. Siinä päästään mielestäni valokuvan mediumin peruskysymykseen: mitä kuvalla voi kertoa? Toisaalta työni suhteen voi olla sopivaa pohtia myös konstruktionistiselta kannalta, kuinka nämäkin kuvat tuottavat paikkaidentiteettiä.

DIGITAALINEN KUVANKÄSITTELY TUO oman ulottuvuutensa representaation kysymyksiin. Valokuvan todistusvoima on heikentynyt, kun kuvankäsittely on jokaisen ulottuvilla. Toisaalta tämä parantaa ihmisten medialukutaitoa. Kuvataiteilija, tutkija Marjaana Kella on kirjoittanut siitä, onko digitaalisen kuvan todistusvoima analogista vähäisempi. Hän päätyy toteamaan, että esimerkiksi lehtikuvia ei pidetä vähemmän autenttisina kuin aiemmin, vaikka ne ovatkin muuttuneet digitaalisesti luoduiksi.¹¹¹

Monet valokuvaajat vastaavat liiallista kuvankäsittelyä koskevaan kritiikkiin, että myös analogisen valokuvan suhteen pimiössä tehtiin paljon kuvankäsittelyä. Värit ja sävyt säädettiin kohdalleen, kontrastia lisättiin tarpeen mukaan. Tämä on normaalia, sillä niin filmistä kuin digitaalisesta tiedostosta lähtien työskennellessä on alkuperäisen – tai halutun – kaltaisen lopputuloksen eli kopion/vedoksen aikaansaamiseksi kuvaa muokattava.

Visuaalisen kulttuurin tutkija Janne Seppäsen mukaan konstruktionistisesta lähtökohdasta voi asettaa seuraavia kysymyksiä: millaisen vaikutelman kuva rakentaa kohteestaan, millaisia keinoja käytetään tiettyjen vaikutelmien saavuttamiseksi ja millaisia kulttuurisia elementtejä kuva hyödyntää.¹¹²

Siitä seuraava haastavampi kysymys on, miten suhtautua suoranaiseen kuvamanipulaatioon, jossa kuviin lisätään tai niistä poistetaan elementtejä. Itse suhtaudun tähän melko liberaalisti taidekontekstissa esitetyssä valokuvassa. Mielestäni alkuperäisen vaikutelman aikaansaamiseksi minun oli intentionaalisesti välttämätöntä poistaa häiritseviä elementtejä: kylttejä, valotolppia, reuna-alueiden visuaalisia ärsykeitä.

Jos halutaan olla tarkkoja, voisin puolustautua sillä, että olen vain muuttanut valaistusta tietyillä alueilla. Tämä olisi voinut olla mahdollista kuvatessa valaistusta muuttamalla tai pimiössä. Todellisuudessa olen kuitenkin vaihtanut pikseleitä kuvatiedostossa korvaamalla kuvainformaatiota toisella. Samaan lopputulokseen olisi voinut päästä joko kuva-

¹¹¹ Kella 2014, 93-94.

¹¹² Seppänen 2005, 103.

¹¹⁰ Hall 1997. Myös Mäkiranta 2010, 106-116.

tilanteessa äärimmäisen vaativalla valaistus- tai lavastustyöllä, tai pimi-
össä tekemällä huolellista työtä kontrastien ja valotuksen jälkikorjailun
parissa. Nyt se työ on tehty digitaalisesti – onko kuvien todistusvoima
siis sen seurauksena vähäisempi? Ehkä, mutta ainakin ilmaisuvoima on
suurempi. Silti pidän sarjan kuvia dokumentaarisina.

Mikäli pitäisin *Places to Stop* -sarjaa tiukkana dokumentaarisena
reportaasina, näkökulmani olisi toisenlainen. En voisi julkaista niitä
lehdessä reportaasikontekstissa. Jos kuvista on poistettu elementtejä, ei
sitä voitaisi julkaista sanoma- tai aikakauslehdessä sellaisenaan huol-
toasemakulttuurista kertovan artikkelin yhteydessä. Taidevalokuvassa
eettiset käytännöt ovat hyvin vapaat, toisin kuin kuvajournalismissa on
käytössä huomattavasti tiukempi määritelmä, millainen kuvanmuokkaus
on hyväksyttyä. Pikseleiden muokkaus eli kohteiden poisto tai lisäys ei
ole yleisesti hyväksyttyä kuvajournalismissa, mutta taiteilijat eivät yleensä
väitäkään esittävänsä objektiivista totuutta vaan oman tulkintansa asia-
ta.¹¹³

Tässä kohtaa voin tarkastella kuviani representaation intentionaalisis-
ta lähtökohdista. Olen nimittäin kuvaustilanteessa kokenut tietyn paikan
tunnelman, ja siten jollain tasolla päättänyt jo kuvatessa miltä haluan lop-
putuloksen näyttävän, kuitenkin paikalla koetun perusteella. Pyrkimys

113 Tästä kirjoittaa esim. Mäenpää 2008.

Maailman hahmottaminen valokuvien kautta

YKSI SYY VALOKUVAUKSEEN on maailman hahmottaminen valokuvien
ja valokuvauksen kautta. Omalla kohdallani pohdin pitkään valintaa kir-
joittamisen ja kuvaamisen välillä. Opiskelinkin kuvajournalismia, jonka
taustalla on toimittajakoulutus. Ymmärsin kuitenkin, että maailman hah-
mottaminen kirjoittamisen kautta vaatii jyrkempiä valintoja, kuin haluan
tehdä. Ollakseen kiinnostavaa tekstin pitää olla osuvaa. Lukijalle ei voi

on kokemuksen samankaltaisuuteen. Siksi kuvaustilanteessa tallentuneet
pikselit eivät aina vastaa haluttua lopputulosta, ja olen jälkeinpäin yrittä-
nyt muokata kuvaa vastaamaan kokemustani.

Taidekriitikko Pessi Raution mukaan ”Valokuvauksen eräs oleellinen
piirre on sen indeksinen luonne kuvana, valokuva ihmisestä syntyäkseen
vaatii tietyn ihmisen, ja jos halutaan esittää jotakin muuta kuin yhtä yk-
silöä, jos halutaan että valokuva toimii metaforisesti¹¹⁴, pitää yksilöllisyys
häivyttää.”¹¹⁵

Näin olenkin halunnut tehdä poistamalla häiritseviä elementtejä,
mutta vain tiettyyn rajaan asti. Haluan siten kiinnittää huomion kaikkein
olennaisimpaan, muotoihin, miljööseen ja sen kokoluokkaan, tunnel-
maan. Sen lisäksi esittämällä kuvat sarjallisesti päästään symboliselle
tasolle.

Toisaalta kuvallisen representaation ongelma on se, ettei se voikaan
vastata sataprosenttisesti todellisuutta – kuten Seppänen kirjoittaa: valo-
kuvat eivät kykene toistamaan värejä ja valoisuuden vaihteluja täydelli-
sesti, ne litistävät kolmiulotteisen maailman kaksiulotteiseen muotoon ja
lisäksi ne kadottavat suuren osan yksityiskohdista¹¹⁶.

114 Metafora - kielikuva, kuvallinen ilmaus. Nykysuomen sanakirja 3, 1967, 455.

115 Rautio 2012, 17.

116 Seppänen 2002, 171-175.

jättää liikaa avoimia kysymyksiä. Toisin on valokuvan suhteen, jossa kuva
ei voi tyrkyttää valmista vastausta tai mielipidettä, vaikka se kuinka oh-
jaisikin. Aihevalinta, rajaus, esitystapa ja esitysfoorumi toki määrittelevät
kuvan tulkintaa, ja näin ollen valokuvaaja voi muokata tulkintaa halua-
maansa suuntaan. Lopullinen tulkinta jää kuitenkin katsojalle.

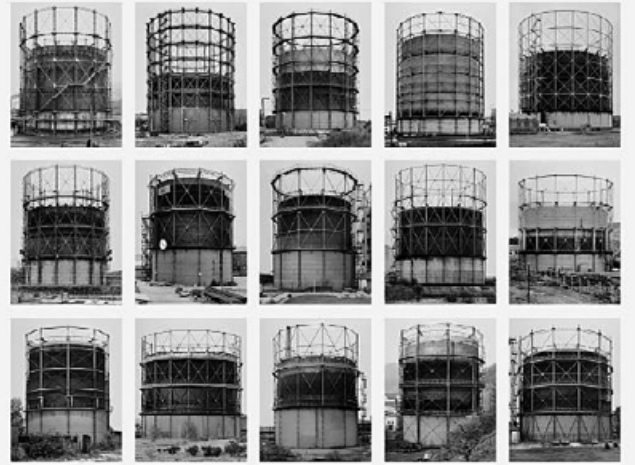
YKSI KEINO HAHMOTTAA maailmaa on dokumentarismi. Aiheen valin-
ta on olennaisessa osassa – mutta niin on kuvallinen esitystapakin. Maa-
ilman katalogimainen dokumentointi on yksi ratkaisu aiheiden ähkyy-
n.

Saksalainen valokuvaajapariskunta Bernd (1931-2007) ja Hilla (1934-) Becher on kuvannut vuodesta 1959 lähtien modernin insinööritieteen
konkreettisia saavutuksia. Becherit ovat kiertäneet ympäri Eurooppaa ja
kuvanneet systemaattisesti vesitorneja, kaasukelloja, viljasiiloja – teolli-
suusromantiikkaa, josta on sittemmin tullut merkittävä historiallinen
kokoelma katoavaa teollisuusmaisemaa. Bechereiden työskentely on sys-
temaattista, valo on sama puolipilvinen, kuvakulma on sama keskitetty,
neutraali, mustavalkuvien sävyt ovat laimeita.¹¹⁷ (Kuva 65) Katalogisesti
dokumentoimalla Becherit ovat erottaneet yksittäiset kuvat ja niiden
aiheen. He ovat näin samalla kuvanneet tiukan konkreettisia maisemia.
Systemaattisuus, sarjallisuus ja aineiston kattavuus nostavat heidän työn-
sä ensinnäkin perinteisen dokumentaarisen valokuvan yläpuolelle, ja
toisaalta abstraktille tasolle kaiken esittävyiden yli.

Jos Becherit ovat vieneet työskentelyssään aiheen abstraktille tasolle,
vie abstraktion astetta pidemmälle niin aiheen kuin itse kuvan esteti-
kankin suhteen suoraan Bechereiden työstä ammentava brittiläiskuvaaja
Idris Khan sarjassaan *Every...Bernd And Hilla Becher...* Työssään Khan on
repronnut Bechereiden kuvasarjoja ja asettanut yhden aiheen kuvasarjan
pällekkäin aina yhdeksi kuvaksi. (Esim. *Every... Bernd And Hilla Becher
Prison Type Gasholders*, kuva 66) Tekemällä näin ”keskiarvon” Becherei-
den samaa aihetta kuvaavasta kuvasarjasta saadaan esiin kuvan tasolla
tärhtäneen näköinen, sumuinen kuva horjuvine ääriviivoineen. Kuvisa
on kuitenkin tunnistettavissa alkuperäisen kohteen muoto – olkoonkin,
että kohteita on kymmeniä lähes identtisiä torneja tai rakennuksia – ai-
nakin jos on nähnyt Bechereiden alkuperäiset kuvat.¹¹⁸ Taideteoreetikko,
kriitikko Lyle Rexerin mukaan Khanin työstä voi päätellä, että abstrak-

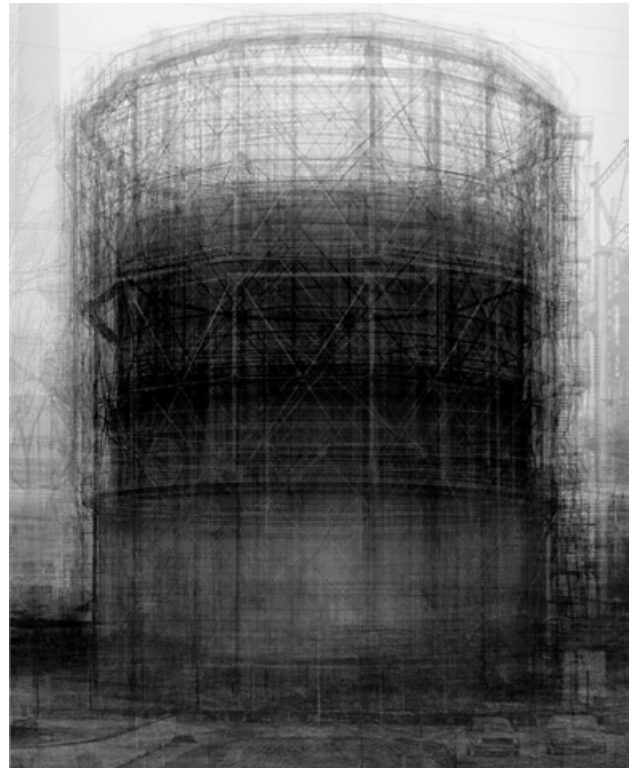
117 Lange 2007. Lange kirjoittaa myös, miten Bechereille perspektiivi ja kuvan pakopisteen saa-
minen oikeaan kohtaan oli yksi keskeisiä tekijöitä heidän työskentelyssään. Ks. esim. Lange 2007,
30-34.

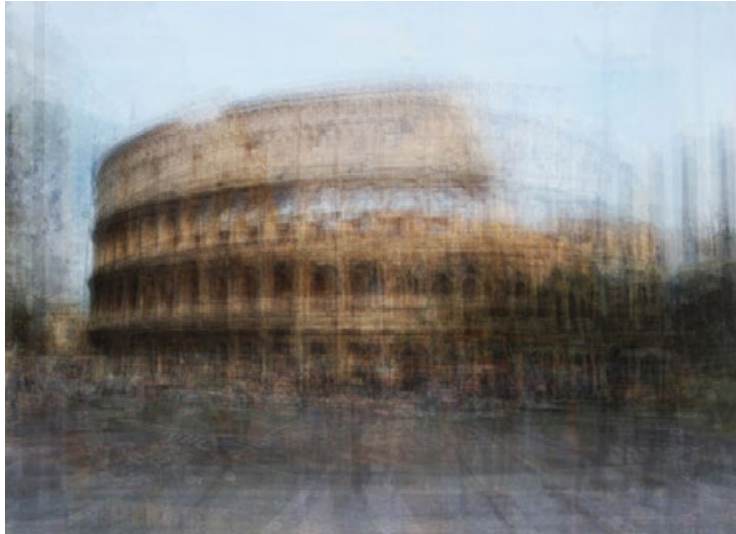
118 Idris Khan vedostaa yksittäiset printtinsä parimetrisiksi toisin kuin Becherit, joiden vedosten
koot ovat kohtuullisen pieniä mutta täyttävät sarjoina helposti museoiden seinät lattiaista kattoon.



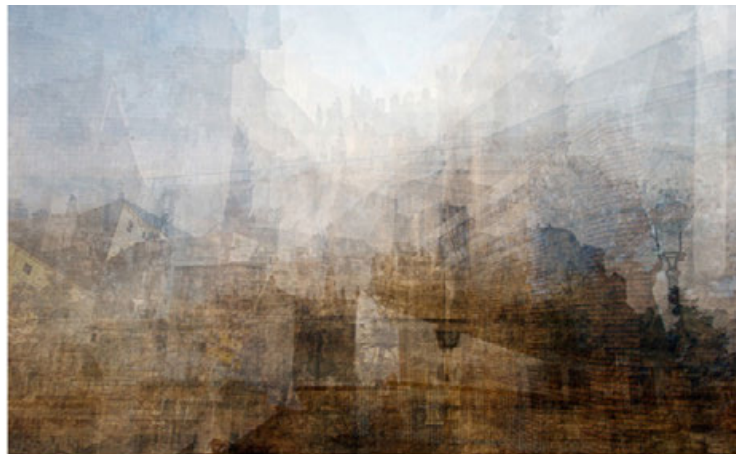
Kuva 65. Bernd ja Hilla Becher: *Gasometers: Belgium, Germany, England, United States. 1965-1992.*

Kuva 66. Idris Khan: *Every...Bernd And Hilla Becher Prison Type Gasholders. 2004.*





Kuva 67. Corinne Vionnet: sarjasta *Photo Opportunities*. 2005–2012.
Kuva 68. Eeva Karhu: *The Old City of Toledo, Toledo, Spain*. 2009.



tiollakaan ei voi poistaa kulttuurista ja historiallista tulkintakykyämme. Kuvat ovat silti tunnistettavissa.¹¹⁹

Samantyyppistä ajattelua valokuvan paljastamasta keskiarvosta ovat käyttäneet monet muutkin valokuvaajat. Sveitsiläis-ranskalainen Corinne Vionnet on sarjassaan *Photo Opportunities* yhdistänyt tuhansien turistien kuvista impressionistisia valokuvia maisemista ja monumenteista Taj Mahalista sveitsiläisiin vuoristomaisemiin. (Kuva 67) Samaa ajatusta internetistä ”löydetyistä” kuvista on hyödyntänyt amerikkalainen Penelope Umbrico esimerkiksi sarjassaan *Suns (From Sunsets)*, 2006–, jossa hän on etsinyt kuvanjakopalvelu Flickristä hakusanalla sunset (auringonlasku) kaikki miljoonat palveluun ladatut auringonlaskukuvat, joista hän rajasi pelkät auringot ja tulosti ne installaatioksi¹²⁰. (Kuva 69)

Katalonialainen Pep Ventosa ja opiskelijakollegani Eeva Karhu taas ovat molemmat käyttäneet samaa tekniikkaa jonkun asian tutkimiseksi: moniperspektiivisyys. Kuten Vionnet, sarjassaan *Impressio*, 2009–2010, (Kuva 68) Karhu on ottanut kohteekseen jonkun tunnetun nähtävyyden ja kuvannut sarjan kuvia kävellessään kohteen ympäri. Ventosa taas on ottanut muuten tunnistettavan kohteen, kuten puun, karusellin tai katulampun ja kuvannut sen kävellessään ympäri. (Sarjansa *The Collective Snapshot* Ventosa on tehnyt täsmälleen samalla idealla kuin Vionnet käyttäen muiden kuvaamia turistikuvia tunnetuista nähtävyyksistä.) Nämä kymmenet eri perspektiiveistä otetut ruudut he ovat sitten yhdistäneet kunkin aina yhdeksi kuvaksi luoden näin yhden kuvan kymmenistä tai sadoista ruuduista. Siten kuvista tulee impressionistisia, ja abstrakteja sekä kuvan visuaalisuuden että aiheen tasolla. Tunnistettavuus kyllä säilyy – jopa yllättävän hyvin. Kertooko tämä jotain kyseisten nähtävyyksien tunnistettavuudesta ja painumisesta kollektiiviseen mieleemme? Vai ennemminkin taiteilijoiden onnistumisesta esittää samalla jotain mikä on keskiarvo, ja toisaalta impressio joka kuitenkin hyvin tarkasti vastaa mielikuvaamme kaikessa suttusuudessaan ja epäterävytydessään?

¹¹⁹ Rexer 2009, 185–186.

¹²⁰ Umbrico on toteuttanut myös näytönsäätäjän näillä kuvilla.

<http://www.penelopeumbrico.net/SunBurnScSvr/Sun%20Burn%20%28Screen%20Saver%29lg.mov>

Nämä edellämainitut taiteilijat haastavat barthesilaisen ajatuksen valokuvan perimmäisestä luonteesta: ”tämä-on-ollut”¹²¹, jota täytyy täydentää: ”ja tämä, ja tämä, ja tämä...”. Siten nämä taiteilijat purkavat jotain olennaista valokuvan luonteesta, ja rekonstruoivat kuvat ja kuvaamansa paikat uudestaan. Näin haastetaan katsoja, mutta myös varsinainen valokuvan medium.

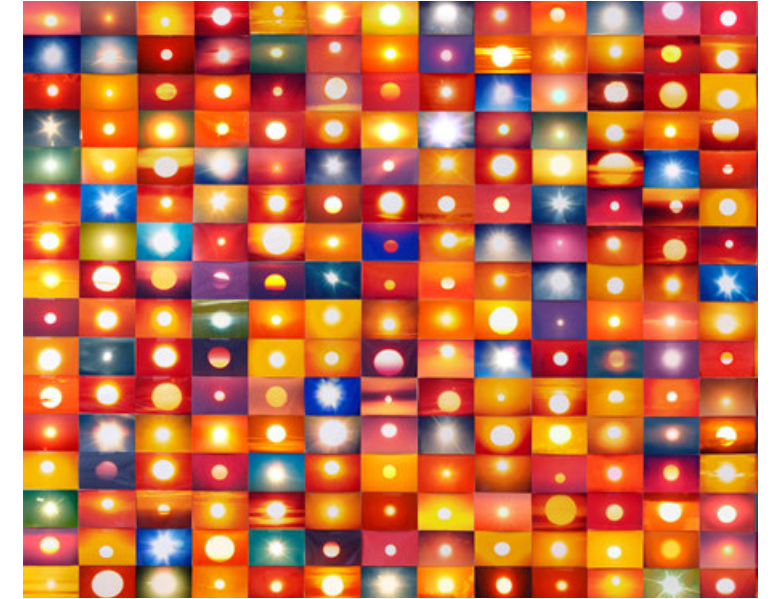
Vielä astetta pidemmälle sekä Khanin, Vionnet’n ja Umbricon muiden kuvien hyödyntämisen ja toisaalta Karhun ja Ventosan monet perspektiivit vie amerikkalainen Jason Salavon, joka on erityisesti kiinnostunut tietokoneohjelmoinnista ja siten keskiarvoista. Sarjassaan *Every Playboy Centerfold, The Decades (normalized)*, 2002, hän on yhdistänyt Playboy-lehden kaikki keskiaukeaman kuvat yhdeksi kuvaksi vuosikymmenen ajalta. (Kuvat 70–73) Näin hän on luonut keskiarvon ja verrannut eri vuosikymmenten naisihanteita toisiinsa 1960–1990-luvuilla. Äkkiseltään katsottuna kuvamassan luomasta keskiarvosta (siis neljästä lopullisesta kuvasta) erottuu selvästi, kuinka Playboy-tytön ihanteellinen keskivartalo kaventuu huikeasti ja tukanväri vaaleenee neljässä vuosikymmenessä tummanruskeasta blondiksi.

MAAILMAN JÄRJESTÄMINEN VALOKUVIEN kautta ei tarkoita ainoastaan dokumentointia.

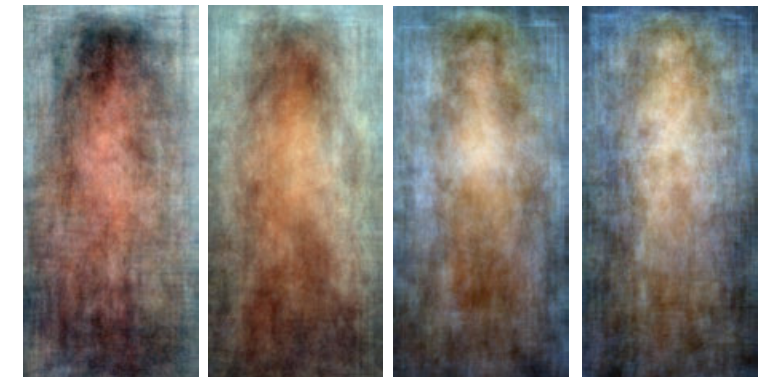
The Art of Clean-Up, 2011, on sveitsiläistaiteilija Ursus Wehrlin yritys järjestää maailmaa. (Kuvat 74 ja 75) Wehrlin valokuvat ovat kuvapareja: esimerkiksi studiossa kuvattu kuusenoksen palanen ja sen parina kuva, jossa oksa on järjestetty – ranka ja sen haarat erikseen, ja niiden jokaisen neulasen riveihin erikseen. Samaa tyyliä käyttäen Wehrli on järjestänyt autoja parkkipaikalla väreittäin tai jopa tähtiä maailmankaikkeudessa.

JOSTAIN TÄMÄNTYYPPISESTÄ ON kyse omassani yrityksessäkin hahmottaa ja järjestää maailmaa huoltoasemien kautta. Olen innoissani ymmärtäessäni, kuinka valokuvalla voi olla mahdollista järjestellä maailmaa. En halua kuitenkaan kategorisoida liikaa luokittelemalla kuviani.

¹²¹ Barthes 1985, 91.



Kuva 69. Penelope Umbico: *Suns (From Sunsets) from Flickr*. 2006–.
Kuvat 70–73 . Jason Salavon: *Every Playboy Centerfold, The Decades (normalized)*. 2002.





Kuvat 74 ja 75. Ursus Wehrli: sarjasta *The Art of Clean-Up*. 2011.

Muutenhan olisin voinut kuvata vain Shell-huoltoasemia ympäri maailmaa, tai järjestää kuvat näyttelyissä ja kirjassa Lukoileittain, Texacoittain, BP:ittäin ja niin edelleen. (Kuvat 76-79) Tällainen rajattu näkökulma tarkoittaisi myös mielestäni sitä, että minun pitäisi olla tiukan järjestelmällinen niin kohteiden valinnassa, kuvauspaikoissa, kuvakulmissa ja ajan kohdissa. Se taas ei sovi lähtökohtiini eikä roadtrip-henkeen, jolla olen kuitenkin suurimmalta osin toteuttanut sarjan kuvat. Kyse on kuitenkin taiteellisesta työskentelystä eikä tieteellisestä tutkimuksesta, ja toisaalta kuten taiteilijakollegani osoittavat, tulkinnanvaraisesta impressiosta. Mielestäni heidän tuottamansa näkemykset ovat äärimmäisen kiinnostavia ja kutkuttavia, mutta itse olen halunnut kuitenkin pysyä lähempänä

dokumentarismia, tunnistettavuutta kuvallisen abstraktion sijaan, ja lopulta myös pitää työskentelyni vapaamuotoisempana. Ja ennen kaikkea – jättää kuvien katsojalle hieman enemmän tulkinnanvaraa.

Kuva 76. *Shell (#1), Finland*. 2010.

Kuva 77. *Shell (#2), Finland*. 2012.

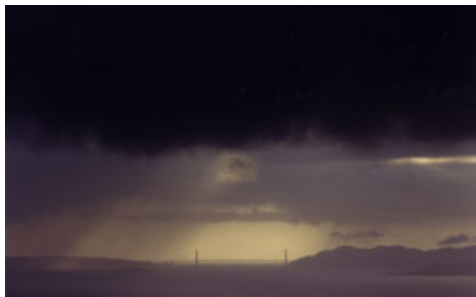
Kuva 78. *Shell, France* 2012.

Kuva 79. *Shell, Germany*. 2010.





Kuva 80. Richard Misrach: *Golden Gate Bridge* 12.14.99, 5:29 pm



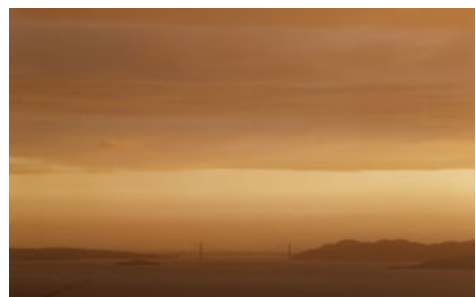
Kuva 83. Richard Misrach: *Golden Gate Bridge* 2.14.00, 5:11 pm



Kuva 86. Richard Misrach: *Golden Gate Bridge* 10.14.00, 5:25 pm



Kuva 81. Richard Misrach: *Golden Gate Bridge* 10.31.98, 4:32 pm



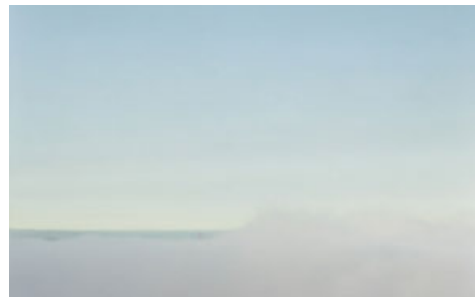
Kuva 84. Richard Misrach: *Golden Gate Bridge* 5.1.98, 7:50 pm



Kuva 87. Richard Misrach: *Golden Gate Bridge* 6.15.98, 5:48 am



Kuva 82. Richard Misrach: *Golden Gate Bridge* 3.3.98 6:25 pm



Kuva 85. Richard Misrach: *Golden Gate Bridge* 10.18.00, 8:20 am



Kuva 88. Richard Misrach: *Golden Gate Bridge* 6.16.98, 5:25 pm

Sarjallisuus

EDELLISESSÄ LUVUSSA POHDIN erilaisia metodeja työskennellä rajatun aiheen parissa valokuvan keinoin ja tutkia tiettyä aihetta. Mainitsemani kuvaajat Becherit, Vionnet, Umbrico, Khan, Ventosa, Karhu ja Salavon työstävät kaikki valtavia kuvamassoja. Mikä sitten on riittävä otos tutkiakseen jotain, ymmärtääkseen aiheesta jotain? Luonnontieteissä mittauksia tehdessä yksi mittaustulos varmistetaan aina toisella, jotta voidaan saada varmuus relevanssista. Mikäli tulokset heittelevät kauas toisistaan, mittausta pidetään epäluotettavana, eikä sitä oteta huomioon tutkimuksessa.

Sarjallisuus on kuvataiteessa ja erityisesti valokuvauksessa nykyään usein käytetty termi. Jos yhden kuvasarjan voi muodostaa keskenään keskustelevat tai tarinan muodostavat kuvat, tiukan dokumentoivassa tai abstrahoivassa kuvauksessa nimenomaan sarjallisuuden muodostavat kuvat, joita yhdistää joko sama aihe tai samankaltainen (monotoninen) kuvaus- ja esitystapa. Tällöin tarkoituksena on myös nousta yksittäisen kuvan yläpuolelle, olla kiinnittämättä huomiota liikaa yhden kuvan yksityiskohtiin – vaan nimenomaan saattaa ne kontekstiin *sarjallisuuden* keinoin, esittämällä lukuisia kuvia samasta aiheesta. Tällöin yksittäinen yksityiskohta jää vähemmälle huomiolle – tai nousee nimenomaan esiin, tulkinnasta ja sarjan monotonisuudesta riippuen. Näin ollen sarjalliseksi voitaneen kutsua teosta, jossa usean kuvan sarja muodostaa jotain huomattavasti merkittävämpää kuin jos kuvat olisivat yksittäisiä, tai ne esitetäisiin ilman yhteyttä sarjan muihin kuviin.

Bechereiden kuvat ovat malliesimerkki sarjallisuudesta. Viittaamieni Khanin, Ventosan, Karhun ym. teokset taas puolestaan perustuvat sarjallisuuteen, vaikka niissä kuvasarjoista tuotetaankin litistämällä vain yksi kuva kustakin. Toisaalta esimerkiksi Karhulla, Vionnetilla ja Ventosalla näitä ”keskiarvokuvia” on niin paljon, että ne muodostavat laajoja sarjoja, vaikka ne toimivat yksinäänkin.

Nimeämiskäytäntö on olennainen tekijä sarjallisuudessa. Sarjan nimi voi toimia yläotsikkona kaikille kuville, ja tämältyyppisessä katalogimaisessa kuvauksessa jossa luokittelu on yksi avaintekijöistä, jokaisen kuvan

nimi antaa tarvittavan (tai knoppitiedon kaltaisen) lisäinformaation. Esimerkiksi Bechereiden sarja kaasukelloista on nimetty *Gasometers*, ja kuvien nimet kertovat kunkin kuvan kuvauspaikan ja vuoden: *Gasometer, Jersey City, New Jersey, USA, 1981*.

Amerikkalainen Richard Misrach on kuvannut San Franciscon Golden Gate -siltaa eri aikoina, samasta paikasta ja perspektiivistä neljän vuoden ajan vuosina 1997–2001. Misrach on dokumentoinut valo- ja sääilmiöitä kerta toisensa jälkeen samassa maisemassa nimeten kuvat *Golden Gate Bridgeksi* ja varustanut ne kuvaushetken päivämäärällä ja kellonajalla. (Kuvat 80–88) Yksittäisinä kuvina Misrachin kuvat olisivat vain kauniita maisemakuvia. Useamman kuvan sarjana ne kohoavat eri tasolle, sillä katsoja haluaa väkisinikin vertailla kuvia ja ihmetellä, kuinka sama maisema voi näyttää niin erilaiselta. Myös nimet lisäävät houkuttelevuutta: miksi juuri tuona hetkenä oli tuollainen valo tai sää? Minuutintarkka hetki ankuroi kuvan tiettyyn paikkaan taiteilijan sarjassa, mutta myös koko näkemämme kuvavirran jatkumossa. Samaa kuvanottohetkeen perustuvaa nimeämiskäytäntöä on käyttänyt myös esimerkiksi Jouko Lehtola myöhäisessä tuotannossaan kuvatessaan taivasta sarjassa *Dream of Light / Unelma valosta* (2008).

Joskus sarja perustuu massaan. Penelope Umbricon *Suns (From Sunsets)* perustuu juurikin kuvien valtavaan massaan – ja siihen tietoon, että vuonna 2006 aloitettu projekti sisälsi jossain vaiheessa viisi miljoonaa kuvaa, ja joitain vuosia myöhemmin jo 12 miljoonaa kuvaa – ja sarja on kesken...

OMASSA TYÖSKENTELYSSÄNI SARJALLISUUs on olennaista, koska sen keinoin voin hahmottaa ja kategorisoida maailmaa, ja toisaalta luoda vertailukohtia. Näin myös vähennän yhden yksittäisen kuvan painoarvoa väitteenä, pyrin luomaan mahdollisimman neutraalin esityksen ja sysätä tulkintavastuuta katsojalle. Siten yksittäinen kuva saattaa näyttäytyä neutraalina, dokumentaarisena, mutta sarjana kuvat alkavat hienovaraisesti viestittää jotakin ja muodostavat konseptuaalisemman kokonaisuuden.

Sarjallisuus on minulle keino abstrahoida aihetta. Yksittäinen kuva huoltoasemasta näyttää öisen huoltoaseman, neonvalot, kiiltelevän asfaltin.

Valokuvan medium: todellisuus ja sen abstraktio

KAMERA ON VALOKUVAUKSEN syntyajoista lähtien usein pidetty persoonattomana, neutraalina välineenä, joka tallentaa linssin edessä olevia näkymiä uskollisesti.

Epäilemättä näin olikin etenkin 1800-luvun puolivälissä, jolloin valokuvaus uutena keksintönä erottui anonyyminä, koristelemattomana ja luotettavana näkymien toistajana suhteessa maisemamaalauksessa siihen asti vallalla olleeseen romantismiin. Romantiikan aika alkoi tieteessä kääntyä positivismiin, ja tähän sopi maailmaa uskollisesti toistava laite.

SITTEMMIN VALOKUVAN TOTUUSARVO on kyseenalaistettu monelta kantilta, ja syystä.

Valokuvan totuusarvoa heikentävät valokuvaan liittyvät rajoitteet, joista kirjoitinkin jo representaation yhteydessä. Filosofi, semiootikko Roland Barthes kirjoittaa valokuvan olevan mennyttä aikaa. ”Se, mitä Valokuvaus jäljentää loputtomiin, on esiintynyt vain kerran: valokuvaus toistaa mekaanisesti sellaista, joka ei voi enää koskaan eksistentiaalisesti toistua.”¹²² Siten valokuvauksen perusolemus, *noema*, kiteytyy Barthesin mukaan ainoastaan ja varmuudella ”Tämä-on-ollut” ja siten joka ainoan valokuvan olemuksena on vahvistaa se, mitä se esittää¹²³. Sosiologi Jean Baudrillardin mukaan valokuva ei ole ilmaisullinen. Valokuvan taika piilee siinä, että objektiivi tekee kaiken työn, ei valokuvaaja¹²⁴. Elokuvakrii-

Sarjana *Places to Stop* nostaa esiin kysymyksiä paikoista ja epäpaikoista, auto- ja kulutuskulttuurista, öljy-yhtiöistä ja globalisaatiosta.

tikko André Bazinin mukaan objektiivisuus tarkoittaa kirjaimellisesti objektiivisuutta, objektiivin toimintaa, sitä mikä on näkynyt objektiivin edessä kuvanottohetkellä. Kyse ei ole siis todellisuuden objektiivisesta välittämisestä.¹²⁵

ITSE OLEN KUITENKIN pyrkinyt näennäiseen objektiivisuuteen ja pitäytynyt kuissani yhdessä tasossa. Esimerkiksi Jorma Puranen sarjassaan *Icy Prospects* on kuvannut maisemia, jotka heijastuva mustalta kiiltävältä pinnalta, joka luo näin impressionistisen vaikutelman. Näin hän on luonut kuvaan fyysisestikin kaksi tasoa¹²⁶. Toinen esimerkki on Marja Pirilä, joka on sarjassaan *Camera obscura – sisätila/ulkotila* kuvannut camera obscura -menetelmällä sisätiloja, huoneita, joihin hän on heijastanut camera obscuralla kuvia ulkotiloista. Myös Pirilä on näin abstrahoinut kuvaa, ja toisaalta saattanut siihen monitasoisen rakennelman, jonka akseleita ovat sisätila-ulkotila, päiväkuva-yökuva¹²⁷. (Kuva 89) Purasen ja Pirilän kuvia on vaikea pitää dokumentteina, vaikka epäilemättä niidenkin edessä ”jotain-on-ollut”. Täysin abstrakteja visuaaliselta muodoltaan ne eivät kuitenkaan vielä ole, vaan niissä on valokuvalle selkeästi tunnistettavia piirteitä. Purasen näkymät ovat toki lähellä abstraktia maalausta,

125 Bazin 1960, 7-9. Tästä kirjoittaa esim. Kella 2014, 81.

126 Tästä kirjoittaa esim. Kella 2014, 94-97.

127 Pirilän kuissa päiväkuva – yökuva -rinnastus muodostuu siitä, että camera obscura tarvitsee nimensä mukaisesti toimiakseen pimeän huoneen, ja ulkona pitää tietysti olla valoa, joka sitten heijastuu pimeään (mielessäni ”öiseen”) huoneeseen. Heijastettuna ja kuvattuna valon luonne myös menettää jotain päivänvalon luonteesta. Tuloksena on unenomaisia kuvia, joissa tasot risteilevät kiehtovasti.

mutta vielä jossain määrin tunnistettavia maisemakuvia, toisin kuin opiskelukollegani Jaana Maijalan kuvat sarjasta *Weight of Experience*. Maijalan valokuvat ovat reprojektioita lyijykynä- tai hiilipiirroksista, jotka hän on tehnyt hyvin fyysisesti, intuitiivisella tavalla kokemalla jotain tiettyä paikkaa. Tuloksena oli lähes paperin puhki väritettyjä tummia pintoja, joista reprotessa valo heijastuu eri tavoin. Kuvat Maijala on nimennyt piirrosten syntypaikkojen mukaan, esim. Kökar, Grünwald tai Brooklyn. Niiden voi tulkita olevan henkilökohtaisia dokumentteja paikasta, mutta katsojalle ne näyttävät vain abstrakteina kuvapintoina ja avautuvat ainoastaan teosnimien kautta. Tässä tapauksessa paikan representaatio on tuotettu hyvin fyysisenä ja konkreettisena taiteilijan piirustuskokemuksena, joka on sitten dokumentoitu. Täten kuvien ei voida sanoa olevan kuva tai representaatio Kökarista tai Brooklynista, vaan vihje siitä. (Kuva 90)

LYLE REXERIN MUKAAN valokuva on luonteeltaan abstrahoiva taide muoto, johon sisältyy kuilu näytetyn ja nähdyn välillä – huolimatta dokumentaarisen uskollisuuden (engl. *documentary fidelity*) tasosta. Lukuisat taiteilijat ja kriitikot ovat yrittäneet tutkia tuota kuilua, tai eliminoida sen kokonaan luomalla uudenlaisia objekteja, jotka tallentavat parhaiten lähinnä oman valmistusprosessinsa.¹²⁸

Abstrakteja fotogrammeja – valotuksia valoherkälle värivalokuvapaperille – tekevä brittiläinen valokuvataiteilija Walead Beshty kuvailee teostensa nimeämistä yksinkertaisesti. Hän nimeää hyvin yksinkertaisesti ja järjestelmällisesti sen mukaan, miten monta kertaa valokuvapaperi on taiteltu, miten se on valotettu, mitä paperia on käytetty, milloin ja missä se on vedostettu: esimerkiksi *Six Color Curl (CMMYYC: Irvine, California, July 19th 2008, Fuji Crystal Archive Type C)*, 2008.¹²⁹

LUVUSSA SARJALLISUUS KÄSITTELIN aiheen ja paikan abstraktiota sarjallisuuden kautta. Brasilialainen taiteilija Vik Muniz on vienyt paikan abstraktion erilaiselle tasolle työskentelyssään. Sarjassaan *Pictures of*

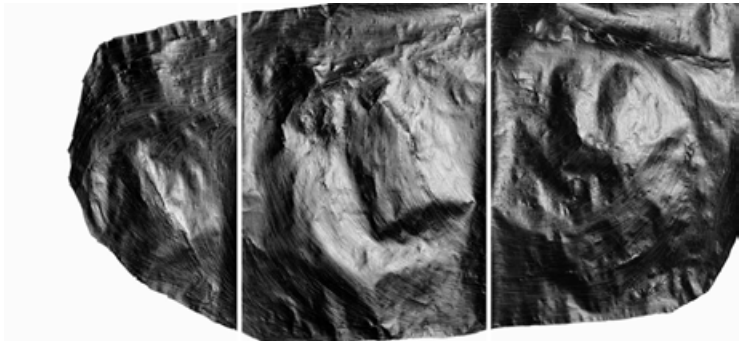
128 Rexer 2009, 257.

129 Rexer 2009, 283.



Kuva 89. Marja Pirilä: *Sarianna*, sarjasta *Camera obscura - Sisätila/ulkotila*. 1996.

Kuva 90. Jaana Maijala: *Kökar*, sarjasta *Weight of Experience*. 2013.



Garbage Muniz on kuvannut kaatopaikalta löydettyistä esineistä muodostettuja muotokuvia. Kyseessä on myös sosiaalinen projekti: kuvien mallit elävät roskienkeräilijöinä maailman suurimmalla kaatopaikalla Rio de Janeirossa, ja he ovat olleet mukana muodostamassa jätteistä itseään kuvaavia installaatioita. Muniz on sitten valokuvannut ja vedostanut muotokuvat.¹³⁰ (Kuvat 91-93)

Mistä Munizin kuvat kertovat? Ovatko ne kuvia kaatopaikasta ja ihmisistä? Vai ovatko ne valokuvia ollenkaan, vai dokumentaatiota installaatiosta? Kuvien taustalla on ihmisistä kaatopaikalla otetut miljöömuotokuvat. Vaikka kuvat ovat tunnistettavia, ne on abstrahoitu monella tasolla. Barthesilaisittain ”tämä-on-ollut” pitää paikkansa sen suhteen, että Munizin ateljeen lattialla on ollut kasa roskaa. Se muodostaa kuitenkin kuvan, joka viittaa ihmisiin ja kaatopaikkamiljööseen. Siten on kuitenkin ilmeistä, että katsojalle kuva on muotokuva kaatopaikalta – vaikka se on luotu alusta loppuun Munizin studiossa. Mielestäni Muniz summaa työssään osuvasti paikan kokemiseen ja abstraktioon liittyviä seikkoja. Paikan – ja sen ihmiset tässä tapauksessa – voi esittää myös vahvasti abstrahoituna, ja katsoja voi saada jopa tavallista valokuvaa suuremman kokemuksen paikasta.

130 Kino 2010.



Kuva 91. Vik Munizin teoksen pohjana käytetty kuva.

Kuva 92. Teoksen rakentamista Munizin studiossa.

Kuva 93. Vik Muniz: *Marat (Sebastiao)*, sarjasta *Pictures of Garbage*. 2008.



Kuva 94. *Uno*, Denmark. 2014.

Maailman kauneimmat huoltoasemat

INTERNETISSÄ LISTAUKSIA HARRASTAVALLA Flavorwire-sivustolla tulee vastaan listaus *Maailman 10 kauneinta huoltoasemaa*.¹³¹ Huomaan käyneeni niistä kolmella viimeisen puolen vuoden aikana.

TANSKASSA OLEN KÄYMÄSSÄ Louisianan museossa, kun brittiläinen ystäväni törmää minuun yllättäen näyttelysalissa. Ajattelin juuri sinua matkalla tänne, hän toteaa, ja kertoo pysähtyneensä matkalla Kööpenhaminasta Skovshovedin huoltoasemalla, jonka on suunnitellut Tanskan design-guru Arne Jacobsen. Itse olen liikkeellä junalla, mutta paluumatkalla on sopivasti pimeää ja tihkuista, joten hyppään junasta lähimmäksi arvioimallani asemalla ja harhailen kilometrikau-palla tuulisessa sateessa rannikolla. Lopulta Jacobsenin funksiulomus sienimäisen muotonsa kanssa valkoisine kaakeleineen nousee eteeni. Sateista, tuulista ja koleaa, mutta ah, niin skandinaavista! (Kuva 94)

Moneo-Brockin suunnittelema Repsol-asemalle päädyn eräänä varhaisena aamuyönä. Olen ollut kuvaamassa toista projektia ja ajanut viikon ympäri Espanjaa. Viimeinen pätkä on Bilbaosta Madridiin, on jo myöhä yö. Olen liioitellut aikataulun ja jaksamisen suhteen, joten puolivälissä matkaa pysähdyn suljetun huoltoaseman pihalle ja otan puolentoista tunnin nokoset autossa. Madridia lähestyttäessä alkaa taas väsyttää ja liikenne vilkastuu vaikka on lauantaiamuyö, pieni pysähdys olisi paikallaan. San Agustín de Guadalixin kohdalla vasemmalla lähestyy futuristinen rakennelma: ihan kuin juuri käymäni Bilbaon Guggenheim-museo! Pysähdyn sinne ja ostan kokista. Yllätyksekseni huoltoaseman parkkipaikka on täynnä nukkuvia ihmisiä. Kymmenissä autoissa tai niiden vieressä maassa nukkuu ihmisiä. Yksinäisiä, paris-kuntia, perheitä, rekisterikilpien perusteella belgialaisia, saksalaisia, romanialaisia, espanjalaisia, renaulteja, bemareita, ooppeleita, täysillä matkatavaroilla tai ilman mitään. Olen hämmästynyt. Vieressä pauhaa yksi Espanjan vilkkaimmista moottoriteistä ja Madridiin on vain

40 kilometrin matka. Vaikka itse juuri nukuin kaksi tuntia aiemmin vastaavassa paikassa, en voi kuin ihmetellä, miksi nämä kaikki ihmiset ovat täällä nukkumassa. Ainakaan autojen perusteella he eivät näytä siltä, että heillä ei olisi varaa halpaan hotelliin tai majataloon, oma-ni kun maksoi muutaman kympin yöltä. No, harrastuksensa kullakin, ajattelen ja puikkelehdin ohi, asettelen jalustani varovasti parkkipai-kan reunalla nukkuvien ihmisten väliin ja otan kuvia Gehryn mieleen tuovista lennokkaista metalli- ja kuparikaarista. (Kuva 96)

Myös Foster + Partnersien suunnittelema Repsol-asema Madridin Barajas-lentokentän vieressä Espanjassa on listalla. Sinne päädyn sattumalta. Olen palauttamassa vuokra-autoa lentokentäl-le, mutta tulosuunnassani ei ole yhtään bensa-asemaa sen tank-kaamiseen. Ajan jo parkkialueelle, kunnes alan selata navigaattoria: toisessa suunnassa on yksi melko lähellä. Ajan sinne ja tankkaan kii-reessä. Poislähtiessä ihailen hienoja värikkäitä neliskanttisia ”sieniä”, joista aseman katos koostuu. Nappaan kännykällä ikkunasta kuvan muistoksi (tänne pitää palata), aseman työntekijät tuijottavat minua, kaasutan palauttamaan auton ja kiirehdin lennolleni. (Kuva 95)

SATUNNAINEN ROADTRIPPAILU ON vienyt minut myös arkkitehtuurin ja rakennusperinteen helmien äärelle, joskus vahingossa, joskus tarkoituksella.



Kuva 95. Kännykkäkuva Madridin Repsol-asemasta.



Kuva 96. Repsol, Spain. 2014.

131 Stanley 2011.

4

LOPUKSI

Lopuksi

OLEN TÄSSÄ TAITEEN maisterin opinnäytetyössäni valottanut valokuvaشارجاني *Places to Stop* taustoja, työskentelymetodejani ja ajatteluani. Lukijalle on varmaan tässä vaiheessa tullut selväksi kiinnostukseni matkustamiseen. Jos en ole matkalla, olen ainakin suunnittelemassa seuraavaa matkaa. Kuten eräs ystäväni sanoo: ihminen ei voi olla onnellinen, jos taskussa ei ole matkalippuja seuraavaan kohteeseen.

Valokuvaajalle on ominaista luontainen halu tarkkailla ja tutkia ympäristöään. Matkustaminen on mahdollisuus nähdä paikkoja ja kokea kulttuureja, mutta kameran kanssa siitä tulee tutkimusmatkailua. Minulle valokuvaaminen on tapa järjestää kaoottista maailmaa, jonne uteliaisuus minut vie. Sarjallisuus on tapani käsitellä maailmaa ja abstrahoida aiheita. Harhailu maailmassa pakottaa välillä pysähtymään. Siksi on luonnollista, että opinnäytetyöni kuva-aiheeksi valikoituivat huoltoasemat, nuo pakolliset pysähdykset.

Alun perin halusin toisaalta pitää kuvallista päiväkirjaa käymistäni paikoista ja samalla tutkia niiden yhtäläisyyksiä ja eroja. Paikallinen identiteetti näkyy kuvissa kuitenkin vain hieman. *Places to Stopin* keskiössä ovat huoltoasemat, mutta niiden kautta laajemmin monokulttuuri ja öljy-yhtiöiden levittämä globaali toiminta ja elämäntapa. Onko kyseessä kriittinen vai romantisoiva näkemys, riippuu katsojan tulkinnasta.

Kuvani ovat dokumentteja yhden aikakauden monumenteista. Yksityisautoiluun perustuva kulttuuri on kuitenkin muutoksessa: ympäristötietoisuus lisääntyy, fossiilisten polttoaineiden käytöstä pyritään eroon. Mitä huoltoasemille tapahtuu? Yksityisautoilu tuskin loppuu. Muuttuvatko asemat sähköautojen latauspisteiksi? Tai vedyn tai muun uusiutuvan polttoaineen tankkauspisteiksi? ABC-asemien esimerkki osoittaa, että usko autoilukulttuuriin on ainakin Suomessa hyvin vahva.

KEVÄTTALVELLA 2014 MATKUSTAN Huippuvuorille uutta kuvausprojektia varten. Keskellä Arktista Jäämerta sijaitseva Norjan hallinnon alainen saariryhmä on lähimpänä pohjoisnapaa sijaitseva pysyvä asutuskeskus. Pääkaupungissa Longyearbyenissä on myös maailman

pohjoisin huoltoasema. Vaikka vietän Huippuvuorilla yli kuukauden, Longyearbyenin Statoil-aseman kuvaaminen osaksi *Places to Stop* -sarjaan on vaikeaa. (Kuvat 96) Huhtikuussa on jo liian valoisaa: vaikka aurinko huhtikuun alussa laskee horisontin alapuolelle teoriassa moneksi tunniksi, se vain käväisee siellä, eikä edes yön pimeimpinä tunteina tule pimeää, vain hieman hämärämpää kuin päivällä. Yökuvat jäävät ottamatta.

Kokemus saattaa jollain tapaa huippuunsa tämän monivuotisen kuvausprojektin. Koko Huippuvuorilla on vain nelisenkymmentä kilometriä teitä, ja maastossa autolla liikkuminen on kielletty. Longyearbyenin kylän päästä päähän kävelee puolesta tunnissa, eikä muutama muuta asutuskeskusta saarella yhdistä tiet, vaan niiden välillä kuljetaan moottorikelkalla ja lumettomana aikana veneellä. Silti yllättäen todella monella paikallisella on auto, monilla hieno uusi maasturi – tietysti moottorikelkkojen ja veneiden lisäksi. Huoltoasemaa käytetäänkin lähinnä moottorikelkkojen tankkaamiseen, mutta paikalliset polttavat bensaa surutta myös ajaessaan autoillansa muutamien satojen metrien matkoja kaupan ja kotiensä välillä. Tähän jotenkin kiteytyy länsimainen yhteiskunta ongelmineen. Ollaan upean koskemattoman arktisen maiseman äärellä, keskellä erittäin herkkää luontoa, joka kärsii ensimmäisenä ihmisen aiheuttamasta ilmastomuutoksesta. Silti ihminen tuhlaa luonnonvaroja päästäkseen tuon maiseman luokse, ja entistä enemmän ollessaan sen äärellä. Jos länsimaat ylipäättään ovat tuhlailevaisia maailman luonnonvarojen suhteen, Norja on epäilemättä kulutuksen kärkikastia, Huippuvuorten Longyearbyen lienee sen huipulla.

UUSI KUVAUSPROJEKTINI KÄSITTELEE ilmastomuutosta ja ihmisen toiminnan vaikutusta ympäristöön. Tutkimusmatka jatkuu.



Kuva 96. Maailman pohjoisin huoltoasema Huippuvuorilla. *Statoil UNIS, Svalbard, Norway. 2014.*

5

LÄHDE-
LUETTELO

Lähdeluettelo

AUGÉ, MARC 1995. *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity.* Englanniksi kääntänyt Howe, John. London: Verso. Ranskankielinen alkuteos *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* 1992.

BACHELARD, GASTON 2003. *Tilan poetiikka.* Suomentanut Tarja Roinila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo. Ranskankielinen alkuteos *La poétique de l'espace* 1957.

BARTHERS, ROLAND 1985. *Valoisa huone.* Suomentaneet Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Jyväskylä: Gummerus. Ranskankielinen alkuteos *La chambre claire* 1980.

BRUSILA, RIITTA 1998. Värikin on viesti. Teoksessa *Esteettinen ja toimiva verkkojulkaisun ulkoasu.* Toim. Anja Hatva. Helsinki: Edita, 41 – 53.

COTTON, CHARLOTTE 2004. *The Photograph as Contemporary Art.* London: Thames & Hudson.

GRONERT, STEFAN 2009. *The Düsseldorf School of Photography.* New York: Aperture Foundation.

HAARNI, TUUKKA, KARVINEN, Marko, Koskela, Hille & Tani, Sirpa 1997. Johdatus nykymaantieteeseen, teoksessa *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen.* Toim. Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela ja Sirpa Tani. Tampere: Vastapaino, 9-34.

HALL, STUART 1997. The Work of Representation. Teoksessa *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices.* Toim. Stuart Hall. London: Sage Publishing, 13-74.

HALL, STUART 1999. *Identiteetti.* Suomentaneet ja toimittaneet Juha Herkman & Mikko Lehtonen. Tampere: Vastapaino.

HINCKLEY, JIM & Robinson, Jon G. 2005. *The Big Book of Car Culture. The Armchair Guide to Automotive Americana.* St. Paul, Minnesota: Motorbooks.

IVERSEN, MARGARET 2010. Auto-maticity. Teoksessa *Photography After Conceptual Art.* Toimittaneet Diarmuid Costello ja Margaret Ivarsen. Chichester: John Wiley & Sons.

KELLA, MARJAANA 2014. *Käännöksiä. Maisema, kasvot ja esittäminen valokuvassa.* Helsinki: Aalto ARTS Books.

KIRSCHNER, BARBARA 2009. From Space to Surface. On the Works in the Exhibition. Teoksessa *James Turrell. The Wolfsburg Project.* Ostfildern: Hatje Kantz.

KLEIN, NAOMI 2000. *No logo – tähtäimessä brändivaltiaat.* Suomentaneet Liisa Laaksonen & Maarit Tillman. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

LANGE, SUSANNE 2007. *Bernd and Hilla Becher. Life and Work.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. Uusittu painos, alkuteos 2005.

LEFEBVRE, HENRI 1991. *The Production of Space.* Oxford: Blackwell Publishers. Ranskankielinen alkuteos *Production de l'espace* 1974, 1984.

LÖFGREN, KAJ-ERIK 2004. *Veneilijän merenkulkuoppi I.* Saaristonavigointi. Helsinki: Suomen navigointiliitto.

MAKKONEN, LEENA 2012. *Modernismi Helsingissä.* Helsinki: Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto.

MASSEY, DOREEN 2008. *Samanaikainen tila.* Toimittaneet Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen. Tampere: Vastapaino.

MERLEAU-PONTY, MAURICE 1993. *Silmä ja mieli.* Suomentanut Kimmo Pasanen. Jyväskylä: Gummerus. Ranskankielinen alkuteos *L'Œil et l'Esprit* 1964.

MÄENPÄÄ, JENNI 2008. *Muokkausta ja manipulaatiota. Digitaalisen kuvankäsittelyn rajat suomalaisissa sanoma- ja aikakauslehdissä.* Tampere: Tampere University Press.

MÄKIRANTA, MARI 2010. Kuvien lukeminen. Teoksessa *Ajattele itse! Tutkimuksellisen lukutaidon perusteet.* Toim. Johanna Hurtig, Merja Laitinen ja Katriina Uljas-Rautio. Jyväskylä: PS-Kustannus.

NYKYSUOMEN SANAKIRJA 3, 1967. Toim. Matti Sadeniemi. Helsinki, Juva, Porvoo: WSOY.

NYKYSUOMEN SANAKIRJA 5, 1967. Toim. Matti Sadeniemi. Helsinki, Juva, Porvoo: WSOY.

PALLASMAA, JUHANI 1996. *The Eyes on the Skin. Architecture and the Senses.* London: Academy Editions.

PALLASMAA, JUHANI 2003. Tilan poetiikka ja arkkitehtuurin teoria. Teoksessa *Gaston Bachelard. Tilan poetiikka.* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Nemo.

REEVES, JAMES A. 2011. *The Road to Somewhere. An American Memoir.* New York & London: W. W. Norton & Company.

RELPH, EDWARD 1976. *Place and Placenessness.* London: Pion.

REXER, LYLE 2009. *The Edge of Vision: the Rise of Abstraction in Photography.* New York: Aperture Foundation.

RITZER, GEORGE 2008. *The McDonaldization of Society.* Los Angeles: Pine Forge Press. Viides uusittu painos, alkuteos 1993.

SALVESEN, BRITT 2010. *New Topographics.* Tucson, Arizona: Center for Creative Photography & Göttingen: Steidl. Uusittu painos, alkuteos 2009.

SANDQVIST, TOM 1988. *Den meningslösa kuben. Den minimalistiska bildkonstens teoretiska förutsättningar och bakgrund.* Åhus: Kalejdoskop.

SEPPÄNEN, JANNE 2002. *Katseen voima. Kohti visuaalista lukutaitoa.* Tampere: Vastapaino.

SEPPÄNEN, JANNE 2005. *Visuaalinen kulttuuri. Teoriaa ja metodeja mediakuvan tulkitsijalle.* Tampere: Vastapaino.

SONTAG, SUSAN 1977. *On Photography.* New York: Farrar, Straus and Giroux.

SÖRLIN, SVERKER 2002. Kan platser färdas? / Can places travel? Teoksessa *The Politics of Place. / Platsens politik.* Umeå: Bildmuseet.

TANI, SIRPA 1995. *Kaupunki taikapeilissä. Helsinki-elokuvien mielenmaisemat – maantieteellisiä tulkintoja.* Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskuksen tutkimuksia 1995:14.

TANI, SIRPA 1997. Maantiede ja kuvien todellisuudet. Teoksessa *Tila, paikka ja maisema. Tutkimusretkiä uuteen maantieteeseen.* Toim. Tuukka Haarni, Marko Karvinen, Hille Koskela & Sirpa Tani. Tampere: Vastapaino, 211-226.

TUAN, YI-FU 1974. *Topofilia. A study of environmental perception, attitudes and values.* New Jersey: Prentice-Hall.

WEISS, JEFFREY 2006. Blunt in Bright Repose. Teoksessa *Dan Flavin: New Light.* Toim. Jeffrey Wise. New Haven & London: Yale University Press, 49-81.

Lehdet ja aikakausjulkaisut

BAUDRILLARD, JEAN 1999. Sillä illuusio ei ole vastakkaista todellisuudelle... Nuori Voima 1999: 2, 9–13. Alunperin ilmestynyt teoksessa Jean Baudrillard: *Photographies. Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité...* Paris: Descartes & Cie 1998.

BAZIN, ANDRÉ 1960. The Ontology of the Photographic Image. Film Quarterly 1960, vol 13, no. 4, 4–9. Englanniksi kääntänyt Hugh Gray. <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Bazin-Ontology-Photographic-Image.pdf> (5.4.2015)

COLORS 2000. Numero 36, February–March 2000. <http://www.colorsmagazine.com/magazine/36> (18.3.2014)

FINKEL, JORI 2011. Shining a light on Light and Space art. Los Angeles Times. 18.9.2011. <http://www.latimes.com/entertainment/la-ca-pst-hugh-davies-and-doug-wheeler-20110918-story.html#page=1> (8.4.2015)

HARJU, JUKKA 2012. Aika ennen ABC-Suomea. 25.11.2012. Helsingin Sanomat. <http://www.hs.fi/paivanlehti/kotimaa/Aika+ennen+ABC-Suomea/a1353736950056> (18.2.2015)

HARRIS, NICK 2007. Why Fifa's claim of one billion TV viewers was quarter right. 1.3.2007. The Independent. <http://www.independent.co.uk/sport/football/news-and-comment/why-fifas-claim-of-one-billion-tv-viewers-was-a-quarter-right-438302.html> (16.3.2015)

HELSINGIN SANOMAT 29.7.2006. S-ryhmä aikoo kaksinkertaistaa ABC-liikennemäärien määrän. 29.7.2006. Helsingin Sanomat. <http://www.hs.fi/autot/a1371444254829> (18.2.2015)

KINO, CAROL 2010. Where Art Meets Trash and Transforms Life. 21.10.2010. New York Times. <http://www.nytimes.com/2010/10/24/arts/design/24muniz.html> (11.4.2015)

MOAKLEY, PAUL 2012. Street View and Beyond: Google's Influence on Photography. Time 24.10.2012. <http://lightbox.time.com/2012/10/24/street-view-and-beyond-googles-influence-on-photography/#1> (20.3.2015)

RAUTIO, PESSI 2012. Artikkelit ”Älkää katsoko päin”, Taide-lehti, 2012: 5, 17–19. Helsinki: Kustannus Oy Taide.

SAVOLAINEN, JAANA 2015. ABC-asemien levittäytyminen alkaa hiipua – ”Tämä ei ole mikään kultakaivos”. 2.1.2015. Helsingin Sanomat. <http://www.hs.fi/talous/a1420177148424> (18.2.2015)

YLÄ-TUUHONEN, MERVI 2013. Huoltoasemat taistelevat autokansuosiosta. 22.5.2013. Helsingin Sanomat. <http://www.hs.fi/kotimaa/a1369106993394> (18.2.2015)

Suulliset lähteet

SAARTO, ARI 2006. Saksalainen valokuva. Valokuvahistorian luento 22.2.2006. Taideteollinen korkeakoulu, Helsinki.

Painamattomat lähteet

LAINE, LAURAMARIA 2011. *Värien viestit. Värien tehokas käyttö informaation välityksessä.* Visuaalisen suunnittelun opinnäytetyö, Tampereen ammattikorkeakoulu: Tampere.

STRANDELL, ANNA 1998. *Paikan kokeminen ja identiteetti.* Suunnittelu-

Internet-lähteet

AHONEN, TOMI 2014. Phone Book. <http://communities-dominate.blogs.com/brands/2014/08/camera-stats-world-has-48b-cameras-by-4b-unique-camera-owners-88-of-them-use-cameraphone-to-take-pic.html> (2.4.2015)

AMERICAN PETROLEUM INSTITUTE 2015. <http://www.api.org/oil-and-natural-gas-overview/consumer-information/service-station-faqs?perPage=All> (29.3.2015)

DIASEC 2015. <http://www.diassec.com> (28.2.2015)

FORTUNE 500 2015. Global 500 companies. <http://fortune.com/global500> (24.3.2015)

GIBSON, MICHAEL 2015. The Strange Case of the Fluorescent Tube. Art International, 1, Autumn 1987, 105. <http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-pro>

maantieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto: Helsinki.

SUVANTO, PIIA 2013. *Huoltoasema sosiaalisena ilmiönä ja muita huomioita. ABC vs. Esson baari.* Sosiaalipsykologian pro gradu -tutkielma. Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö. Tampereen yliopisto: Tampere.

[grams/teacher-resources/arts-curriculum-online?view=item&catid=719&id=22](http://www.teachersresources.com/arts-curriculum-online?view=item&catid=719&id=22) (8.4.2015)

GOOGLE STREET VIEW 2015. <https://www.google.com/maps/views/streetview?gl=fi&hl=fi> (4.4.2015)

KAVIARFACTORY 2014. <http://www.kaviarfactory.com> (21.2.2015)

LIMERICK CITY GALLERY OF ART 2009. <http://www.limerickcitygallery.ie/Exhibitions/eva/Title,10754,en.html> (22.2.2015)

POPIK, BARRY 2005. Finntown. http://www.barrypopik.com/index.php/new_york_city/entry/finntown (28.2.2015)

RICKETTS, WHITNEY 2014. The 10 Most Expensive Photographs in the World. 10.12.2014. Creativelive Blog.

<http://blog.creativelive.com/10-most-expensive-photographs-world/>
(15.4.2015)

ROSENBERG, DAVID 2012. Néon. Who's afraid of red, yellow and blue? Maison Rougen näyttelykatalogi.
http://archives.lamaisonrouge.org/IMG/pdf/Press_kit_Neon_who_s_afraid_red_yellow_and_blue_fevrier_mai_2012_0.5.pdf (10.12.2014)

SHIVA, VANDANA 1999. Monocultures of the Mind. Trumpeter. Boston: Shambhala Publications.
http://www.trabal.org/ad_ict4d_reader/shivamono1993.pdf. (20.3.2015)

STANLEY, CAROLINE 2011. The World's Most Beautiful Gas Stations.

26.5.2011. Flavorwire.
<http://flavorwire.com/183058/the-worlds-most-beautiful-gas-stations/view-all> (10.12.2014)

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART 2015. The Collection Online. Tankstelle.
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/289546?=&imgno=0&tabname=label>

THE NEWEST NEW YORKERS 2013. Department of City Planning. City of New York.
<http://www.nyc.gov/html/dcp/html/census/nny.shtml> (17.3.2015)

Kuvalähteet

ADAMS, ROBERT.
<http://www.frankmercadophotography.com/2011/12/three-influential-photographs-of-the-western-landscape/>
<http://andrewnolan89.blogspot.fi/2014/01/the-genius-of-photography-snap.html>
<http://www.theoldphotoalbum.com/2010/03/robert-adams-man-and-nature/>

BALTZ, LEWIS.
http://spaceframed.blogspot.fi/2013_03_16_archive.html

BARCLAY, PER.
<http://cacmalaga.eu/per-barclay/>

BECHER, BERND JA HILLA.
<http://artblart.com/tag/german-industrial-landscape/>
<http://inevitablefragments.tumblr.com/post/347287739/bernd-and-hilla-becher-prison-type-gasholders>

FAULHABER, JULIEN.
http://kunsthalle-emden.de/?attachment_id=11186

FREUCHEN, JAN.
http://pytr75.blogspot.fi/2009_09_01_archive.html

GOOGLE STREET VIEW'N PEITTOALUE.
<https://support.google.com/maps/answer/68384?hl=en>

http://en.wikipedia.org/wiki/Coverage_of_Google_Street_View
HOPPER, EDWARD.
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Nighthawks_by_Edward_Hopper_1942.jpg
<http://www.wikiart.org/en/edward-hopper/gas>

KARHU, EEVA.
<http://eevakarhu.fi/wp/wp-content/galleries/impressio/toledocity.jpg>

KHAN, IDRIS.
http://www.saatchigallery.com/artists/idris_khan.htm

KPAYO: BABYLON.
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kpayo.jpg>

LENTOREITIT: PARIISI-TOKIO, PARIISI-GOA INTERNATIONAL.
<http://www.travelmath.com/flying-time>

MAIJALA, JAANA.
<http://helsinkischool.fi/artists/jaana-maijala/portfolio/portfolio-18/>

MISRACH, RICHARD.
<http://fraenkelgallery.com/portfolios/golden-gate-bridge>

MUNIZ, VIK.
<http://www.wastelandmovie.com/images/gallery01.jpg>
<https://okinawaassault.wordpress.com/2012/03/18/>
<http://www.writingfordesigners.com/wp-content/uploads/2014/11/waste-land.jpg>

PIRILÄ, MARJA.
<https://www.lensculture.com/articles/marja-pirila-interior-exterior-came-ra-obscura-dreams>

RUSCHA, ED.
<https://artistportfoliomagazine.wordpress.com/2013/04/30/ed-ruscha->

books-co-at-gagosian-gallery/
<http://theibtaurisblog.com/2012/03/12/a-kind-of-a-huh-the-siting-of-twentysix-gasoline-stations/>
http://www.finebooksmagazine.com/fine_books_blog/JeremySanders-Ruscha-Twentysix-Gasoline-Stations.jpg

SALAVON, JASON.
<http://www.salavon.com/work/374Farben/image/33/>

SHORE, STEPHEN.
<http://archive.stationtostation.com/stephen-shore/>

SPESSI.
<http://spessi.com>

TABUCHI, ERIC.
<http://www.erictabuchi.com/index.php?/editions/twentysix-abandoned-gasoline-stations/>
<http://www.erictabuchi.com/index.php?/images/17-recycled-gasoline-stations/>
<http://www.erictabuchi.com/index.php?/images-2009/twentysix-new-abandoned-gasoline-stations/>

TURRELL, JAMES.
http://jamesturrell.com/?post_type=home-image&p=595

UMBRICO, PENELOPE.
http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns_Index.html

VIONNET, CORINNE.
<http://www.corinnevionnet.com/-photo-opportunities.html>

MUUT KUVAT KIRJOITTAJAN.

